

شعبة اللغة العربية وآدابها
مركز دراسات الدكتوراه : الجماليات
والعلوم الإنسانية
تكوين الدكتوراه : التعابير والأشكال



جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
ضلع المكناس - فاس

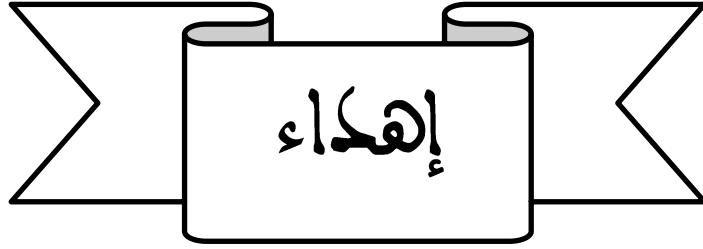
أصروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع:

ترجمة الأعمال القصصية المغربية:
النصوص والمرجعية،
"فصوص الصبا" بجمال بوحبيب أنموذج

إشراف الأستاذين :
الدكتور البجلاوي الكدية
الدكتور الحريس الكهيو

إعداد الطالب الباحث:
عبد الإله الخالدي
ر.و.ه: 2098740871

الموسم الجامعي:
1439-1440 هـ
2017-2018 م



إلى والدتي العزيزة:

التي غرس في حب العلم، وروضني في رياضه، ووهنني على تحمل عبائه.

وإلى القلب الرحيم والصدر الرؤوم، والدتي العزيزة:

التي ما فتئت تتضرع إلى الله تعالى بدعائها لي صباحا مساء، بمعملة تبعات انقضاء عيالي إلى الدراسة.

إليهما ثمرة ريت من غيث تربتهما العزيمة.

فجزاهما الله خير ما يجزى والدا عن ولده.... وأنسا في أجلهما... وأسبغ عليهما آلاءه
بضاهرة وبأكسنة...

إلى كل الذين يتساوون في المعزة ويسكنون القواء إخوتي وأخواتي كل باسمه. فلهم
مني أسامي درجات الامتنان والعرفان.

﴿كلمة شكر﴾

يُحِبُّ لِي بَعْدَ هَذَا الْجُهِدِ الْعِلْمِيِّ أَنْ أَذْكُرَ فَأُشْكِرَ مَنْ كَانَ لَهُ فَضْلٌ عَلَيَّ بَعْدَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، فَالشُّكْرُ لِلَّهِ الْعَزِيزِ وَالْإِخْوَانِ الْأَعْزَاءِ الَّذِينَ يَسُرُّوا لِي مَا لَا أَحْيِيهِ بَشَانَهُ مِنْ أَجْلِ إِكْمَالِ الدِّرَاسَةِ.

وَيَنْسَلِقُ الشُّكْرُ الْجَزِيلُ إِلَيَّ مِنْ:

لَهُ أَيْدَاءٌ عَلَيَّ سَابِغَةٌ أَعَدَّ مِنْهَا وَلَا أَعْدَدَهَا

مَنْ دَرَسَنِي، ثُمَّ تَعَهَّدَ هَذَا الْبَحْثَ بِكَرِيمِ رِعَايَتِهِ وَعَنَانَتِهِ، أَسْتَأْذِي الْمَشْرِفِينَ: الْمُرْتَجِمَ وَالنَّاقِدَ وَالْأَكَادِمِيَّ الْعَصَنَةَ الدَّكْتُورَ الْجَلِيلِيَّ الْكَذِيَّةَ، الَّذِي مَا اسْتَشْرَقَهُ، أَوْ اقْتَرَحَتْ عَلَيْهِ فِكْرَةً أَوْ مِنْهَجًا إِلَّا وَيَمْنَحُنِي حُرِيَّةَ التَّصَرُّفِ. وَالْمُسَرَّحِيَّ وَالْكَاتِبَ الْأَلْمَعِيَّ الَّذِي تَسْبِقُ ابْتِسَامَتُهُ أَيْ ضَحْكُهُ أَوْ مَلَلٌ مِنْ جَرَاءِ الْعَصَايَا وَالْخِدْمَاتِ الَّتِي يَسْجُدُهَا لِلْكَلْبَةِ، وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْهُمْ، أَلَا وَهُوَ الْأَسْتَاذُ الدَّكْتُورُ الْحَارِيسُ الْكَذَبِيُّ فَلَعَمْرِي مَوْجِدَةٌ وَصِيْبَةٌ لَا تَشِيخُ مَدَى الْكَهْرِ أَبَدًا.

كَمَا أَشْكُرُ مَنْ أَلْفَيْتُهُ بِعَرَا فِي الْعِلْمِ وَالْخَلْقِ، إِنْ أَسْتَأْذَا أَكَادِمِيًّا أَوْ أَدِيبًا، أَوْ إِنْسَانًا حَقًّا بِمَا تَعْمَلُهُ الْكَلِمَةُ مِنْ مَعْنَى الْقَلَمِ الدَّكْتُورِ جَمَالِ بُوْصَيْبٍ. فَجَزَاهُ اللَّهُ عَنِّي وَعَنْ كَهْلَتِهِ خَيْرَ الْجَزَاءِ، وَجَعَلَهَا اللَّهُ فِي مِيزَانِ حَسَنَاتِهِ، فَهُوَ فِي الْفَوَائِدِ مَا لَمْ يَتَوَقَّفِ الْقَلْبُ أَبَدًا.

كَمَا أَتَقَدَّمُ بِخَالِصِ الْمَوْجِدَةِ وَالْحُبِّ لِأَسَاتِذَتِي الَّذِينَ تَتَلَمَّذْتُ عِلْمَ أَيْدِيهِمْ، بِدَأْ مِنْ عِلْمُونِي تَهْجئة الحروف الأليجية إلى أن استوى على سوقه هذا الباحث المتواضع بين أيديكم

وَالشُّكْرُ مَوْصُولٌ لِهَذِهِ الْجَامِعَةِ الَّتِي نَهَلْتُ مِنْ مَعِينِهَا الْعَذْبَ مِمثلة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية — ضَرْحِ الْمَغَارِزِ، مِنْ عَمِيدِهَا إِلَى أَصْغَرِ مَوْضَعِيهَا، وَلَا يَفُوتُنِي أَنْ أَتَقَدَّمُ بِجَزِيلِ الْأَمْتِنَانِ وَالْعُرْفَانِ لِلْسَّامَةِ الدَّكَاتِرَةِ الْأَجْلَاءِ أَعْضَاءِ اللِّجْنَةِ الْعِلْمِيَّةِ الْمَوْقِرَةِ كُلِّ بَقْدَرَةٍ، وَمَرْكَزِهِ الْأَكَادِمِيَّ وَالْعِلْمِيَّ.

كما لا يفوتني أن أشكر من مدني بمصدر أو مرجع من الأساتذة الكرام أو الزملاء. كما لم يكن ليستقيم هذا البحث لولا التشجيع المادي والمعنوي اللذين حظيتا بهما البحث والباحث وأخير بالقول لها هنا أخري ورقة عيني الباحث والناقد عبد الغني الخالدي الذي ما يخل ولا كل أو مل، أو ضجر يوما من احتياجاتي العلمية ﴿ شراء الكتب من مراجع ومصادر ومجلات أكاديمية أو الشخصية، وأيضا أخري معمد بالكيل الفرنسية الذي يجز في الوجدان رغم بعد المكان. أهدي هذا العمل المتواضع.

وأخيرا أسأل الله جلّت قدرته أن يوفقنا لما فيه الخير، وأن يجعل أعمالنا خالصة لوجهه،
إنه جواد كريم.

الطالب الباحث

عبد الإلاه الخالدي

﴿وَمِنْ ءَايَاتِهِ خَلْقُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَالْوُكُوفِ
إِنَّ فِيَ ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ﴾ ٢٢ سورة الروم
﴿قرآن كريم﴾

“من تعلم لغة قوم أمن مكرهم وشرهم” قول مأثور

“بقدر لغات المرء يكثر تفكُّه...وتلك لهُ عند الشدائد أعوان
فبادر إلى حفظ اللغات مسارعا... فكل لسان في الحقيقة إنسان”
صفي الدين المحلي

((Words have a longer life than deeds.))

Pindar (522BC – 443BC), Nemean Odes

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه والتابعين
بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد:

أبدأ بشكر جزيل للسادة الفاضلين من اللجنة العلمية الموقرة الذين غمروا هذا البحث بلطفهم وكريم وفادتهم، وأحسب أن هذه الفرصة الثمينة التي فهمت منها أني سأعالج موضوعا عمليا إجرائيا، ولو أنه تحت الرقابة الأكاديمية، التي لا شك أنها أكلت من عمر وجهد هذا العبد الفقير معظم طاقته، وعلمه المتواضع. وأملا في أن تكون المعالجة قريبة من اهتمام البحث وعنوانه، ولولا بعد الله جهود السادة الأساتذة المشرفين ولعائلي، ودعوات والداي ما كان لهذه العمل أن يستوي على سوقه بالمعنى الذي أفهمه. وقد يكون لا زال عودا أخضرا في رأي السادة المختصين، إلا أني أحسب أن الأجر ثابت ما دام هذا العمل مقترنا بالجهد والنية أيا كانت مواطن ضعفه أو قوته.

يهدف هذا البحث إلى ترجمة ودراسة بعض من أعمال الكاتب جمال بوطيب، الإبداعية منها على الخصوص والقصصية بشكل أخص؛ من الناحية الفنية والفكرية على حد سواء، بالقدر الذي يزيل الغموض للكشف عن أسرار نصوصه القصصية الموسومة بـ "فصوص الصبا"، تيسيرا لترجمة بعض من هذه النصوص إلى لغة عالمية وهي الإنجليزية.

فالأديب جمال بوطيب، بحضوره المتميز في الساحة الفكرية والثقافية والأدبية والأكاديمية مخلفا عشرات الكتب التي تتوزع ما بين القصة القصيرة، والرواية والشعر، والنقد بالإضافة إلى مئات المقالات سواء في الصحافة أو المجالات والدوريات والتصريحات لإذاعات وقنوات وطنية وعربية، هاته وغيرها من الأسباب التي دعنتي إلى اختياره كموضوع الترجمة، بترجمة أعمال أحد أعلام الفكر ورواد الكلمة من طينة القاص جمال بوطيب، فهذا البحث ليس مكان لاستعراض سيرتيه الشخصية والعلمية الأكاديمية.

كما أن الاطلاع على سيرته، التي تكاد تكون معلومة لدى كل المهتمين بالكلمة الهادفة والرصينة الجادة وإنتاجه الوفير، وغنى وغزارة هذا المنتج الذي خلفه وما يزال، حفزاني على الدراسة والتحليل لأتلمس أسلوبه ولغته وفنيته واستنتاجاته ورؤيته النقدية المتأنية والمتفحصية. واستمدت الدراسة إلى جملة من المصادر والمراجع التي أمدت البحث بكثير من المعلومات، بالإضافة إلى العودة إلى كتبه النقدية والإبداعية. وإليه شخصيا فيما نذر، كي يستمد الكثير لتغني الدراسة، وتعلي من شأنها.

- طبيعة الموضوع:

لعل الترجمة وسيلة قديمة، ولا زالت في كونها تحاول قهر العزلة التي تتخبط فيها الحضارات المختلفة والمتنوعة عبر العصور والأزمنة، وتعمل على السياحة عبر الأمكنة، في سعيها لربط جسور ثقافية بين اللغات والألسنة. وإذ ذاك، نقول بأن المترجم هو حبة العقد والخيط الناظم في عملية التواصل والتلاقح الحضاري ما بين بداية الزمن الموهل في البداوة والحاضر الضارب في التقدم.

وبذلك نقول إننا صرنا أمام حاجة ملحة أكثر من أي وقت مضى للمترجم ولعملية الترجمة في مجملها التي هي في جوهرها عملية مقارنة ومقارنة بين اللغات التي قد تتشابه أحياناً وقد تتعارض أحياناً أخرى سواء أكان ذاك من ناحية الأسلوب أو الطرائق. واعتباراً لهذا المعطى فإن الغاية من الترجمة تختلف باختلاف غاية المترجم من خلال الأنماط والأنواع التي تتميز بها الترجمة. فمنها ما يعطي اهتماماً للمضمون ويعالج فحوى النص، ومنها ما يركز على الشكل والجوانب الفنية للنص، لكن كل هذا وذاك لا يفسد للود قضية. فكون غاية الترجمة الأساس هو إيجاد مقابل دلالي سواء لغوي أو طبيعي في اللغة المقابلة أو اللغة الهدف. ومعه التعرف على آداب وحضارة كل لغة من أجل الاستفادة منها سواء في مجالات الآداب والعلوم والفنون، أو في جوانب أخرى من الحياة. وقد لعبت الترجمة خلال التاريخ دوراً هاماً في التواصل بين الشعوب والأمم، فقد كانت في قوة نشاطها عن العرب، فكان العرب يأخذون المصطلح ويقلّبونه ويفكّكونه ويعيدون تركيبه بحيث لا يتنافى مع الذوق العربي أو يخالف قواعد اللغة ومن أنواع الترجمة وطرقها أتينا على ذكر طريقتان للترجمة معروفتان منذ القدم ولدى جميع الشعوب، وهي:

• **الترجمة الحرفية:** وهي إيجاد اللفظ المرادف في المعنى من اللغة في النص الهدف لكل كلمة مفردة من النص المراد ترجمته، وهناك من يقول بأن هذه تعد من أسوأ ترجمة ممكنة ويرجعون ذلك لسببين هما: أولاً، أنه يوجد هناك ألفاظ في اللغات الأجنبية -النص المصدر- لا يوجد لها مرادف في اللغة الهدف، أو العكس.

وثانياً، أن اللغات قواعد بلاغية ونحوية تختلف عن الموجودة في اللغات الأخرى، وعدم مراعاتها يؤدي إلى تشوه وغموض المعنى لدى النص الناتج عن الترجمة.

• **ترجمة المعنى:** أو الترجمة غير المباشرة أو الحرة، وتتطلب من المترجم إلمامه باللغة المراد ترجمتها إذ تركز على استحضار معنى النص في فكر المترجم ليعبر عنه فيما بعد بأسلوبه، وهذا أيضاً يتطلب من المترجم أن يكون له حساً بلاغياً ليتمكن من التعبير عن النص المترجم بإفاء تام. ولي في هذا رأي كون أن إلمام المترجم بلغة المترجم إليها أو عنها لا يعطيه الحق في أن يستظهر النص المترجم حسب فهمه وتأويله الخاص، ويعاود انتاجه بأسلوبه وألياته الخاصة، دون الاحتكام إلى مغزى وهدف النص الأصل، ما لم يراجع المعاجم والقواميس، أو يطلع على آراء النقاد في العمل إن وجدت هذه الآراء النقدية، أو ننول النص الأصل بالدراسة. كما ويجب الرجوع إلى كاتب النص الأصلي إن كانت السبل ميسرة لذلك، آنئذ يمكن لهذا المترجم أن يخرج لنا بترجمة نقية قليلة الشوائب، ونصاً بغير قليل من الأعطاب الإملائية والنحوية إذا ما تجوز العطب المعرفي

والتأويلي في ذلك. وارتباطا بهذا المعطي يصير المترجم المعتمد على الحرفية ندا أو موازيا لهذا المترجم الذي قد يدعي الموسوعية في هذا العلم أو ذاك، إذا ما سلك سبل الأول في التقصي والتحقيق. ونحن في هذا البحث لا نريد أن نستعرض بالتفصيل الممل أو عرض دقائق وعيون الأخبار التي تناولت جهود ودور علماء الفرس والعرب في الترجمة وحوار الحضارات ممن ساهموا في بناء اللبنة الأولى للحضارة الإسلامية من العرب والفرس على السواء.

كما ننوه بالعمل الذي يقوم به المترجم وذلك لكون الترجمة ليست عملا سهلا ومتاحا للجميع بقدر ما هي فن تطبيقي يتطلب ممن يمتثلها شروطا أساسية أهمها إتقانه للغتين معا. أي اللغة الأصل واللغة الهدف كما هو الشأن في أن يكون له ولو النزر اليسير عن الثقافة والحضارة الأخرى، حتى لا يؤدي ذلك إلى تباين وسوء للفهم أثناء نقل هذه الحضارة إلى الضفة الأخرى أو العكس، وذلك من أجل انصهار البشرية في بوتقة معرفية مشتركة وموحدة. خصوصا بعد تلاشي المسافات التي قلصتها وسائل الاتصال الحديثة. بل تصير أحيانا منعقدة من خلال عبور هذه الثقافات وسفر هذه الحضارات عبر الأثير من جغرافية إلى واحدة أبعد منها خلال دقائق إن لم نقل في ثوان. هذا الفعل الترجمي كان منذ الأزل، وليس وليد اللحظة ولكن كان بطرق بدائية لا زال مفعولها وتداولها قائما لحدود اللحظة من خلال الإشارة أو الإيماء أو الكلام أو الكتابة. وكون نظرية الترجمة صارت تحظى باهتمام كبير وتقدير خاص من ذوي الشأن والاختصاص خصوصا وأن تعاليم الدين الإسلامي ما فتئت تحت على الحوار وتقر بالتنوع والتعدد، الذي تسعى الترجمة من خلال ذلك إلى سبر ما يميز حضارة عن أخرى.

- منهجية البحث:

إنه لا يخفى على الدارس أو الباحث أن للأستاذ المشرف اليد العلمية والمنهجية الطلى من أجل وضع الباحث على السكة الصحيحة، ولذلك جاء موضوع الترجمة والقصة وترجمة القصة بتوجيه من أستاذي المشرف الدكتور الجلاي الكدية الذي له باع طويل في ترجمة الأعمال الأدبية سواء من اللغة العربية إلى الإنجليزية أو العكس، وحتى لا أسقط في غياهب الأخطاء الإملائية أو النحوية وكي يقوم سير بحثي في لغته الأصلية، فقد أحالني المختبر على أستاذ مشرف ثان ليقوم اعوجاج لغة بحثي، ويساهم إلى جانب الأستاذ والمترجم الجلاي الكدية على تدارك مكان الخطأ المعرفي الذي قد يطاله ويطله لا محالة، وهو أستاذي الدكتور إدريس الذهبي: أستاذ المسرح والأدب الحديث، وبذلك كان لي نيل شرف الإشراف من الأستاذين الفاضلين معا. ويتوجيه منهما بضرورة الاشتغال على النصوص الأدبية وترجمتها، بحكم انتمائهما إلى حقل الأدب، وسيرا على نهج أستاذي الدكتور الجلاي الكدية في ترجمته للنصوص السردية، ارتأيت أن أترجم النصوص الأدبية التي هي بنكهة مغربية أصيلة، فما كان إلا أن وقع اختياري على النصوص القصصية القصيرة المغربية، للقصص المغربي الدكتور جمال بوطيب، وبتركية من أستاذي المشرفين على العمل، فقد اخترت ترجمة بعضا من نصوص مجاميع الكاتب القصصية المعنون بـ "قصص الصبا".

وكوني ككل باحث(مترجم) مبتدئ متسرع فقد انكبت على ترجمت العمل كله، وحسبت الأمر يسيرا ولا يأخذ من الجهد الكثير وأن معرفة بسيطة باللغة(من وإلى) كافية لأخرج بعمل مترجم، غير أنه سرعان ما تبدد هذا الوهم، خاصة حينما عرضت العمل على أستاذي المشرف والمترجم الدكتور الجلال الكدية، فكان أن وجد (وسيجد) أخطاء سواء فيما تعلق بالنحو أو الأسلوب أو السياق وغيرها من المشاكل التي تعترض المترجم (خاصة في بداياته الأولى)، لذا أرشدني بنوع من اللياقة العلمية والأدبية العالية وفي تواصل أخوي تحكمه المساواة (وهو المترجم المتمرس والخبير بالترجمة وأنا المبتدئ المتهور معرفيا وممارسة فيها) بالعودة إلى النصوص مرة أخرى وقراءتها قراءة مغايرة، من خلال الدراسات النقدية والبحثية التي تناولت الكاتب وأعماله، وما كان مني إلى أن انكبت مرة أخرى على قراءة النصوص، وفي كل معاودة أجد حلاوة وطلاوة على غير عادة، فتمحصت بعض الدراسات التي توافرت لدي، وبحضور بعض الندوات والتكريمات واللقاءات العلمية والأكاديمية التي كانت تستضيف القاص جمال بوطيب، أو التي تتناول جنس القصة القصيرة، فما كان مني إلا أن عدت إلى الكتابات والمراجع والمقالات التي تناولت جنس القصة والقصة القصيرة بالدرس والتحليل، سواء على المستوى العربي، أو المحلي (المغربي)، وقد استفدت كثيرا من هذا المراجع والمصادر التي قوت من معارفي وزادي الفكري فيما يتعلق بهذا الجنس الأدبي الذي اخترته للدراسة والترجمة. وإيمانا مني بأن رأيت أن نصوص قصيرة ستكون سهلة وطبيعة على التناول والدراسة والتحليل، ومن ثم الترجمة، وأن مقارنة هذا الجنس الأدبي لن يكون بقيمة الصعوبة أو الإشكالية التي تثيرها الأجناس الأدبية الأخرى.

لا أنكر أن هذا الاطلاع الأكاديمي والمعرفي وحضور اللقاءات مهد بشكل كبير عملية ترجمة النصوص. ولكن مرة أخرى عدت فترجمت النصوص من جديد فتبين لي زيف الوهم الأول، وتبدد ذلك الشعور بالأنأ (المترجم)، غير أن الأستاذ الكريم والمترجم الدكتور الجلال الكدية عاود النصيحة والإرشاد باللباقة نفسها واللياقة المعهودة فيه، بأن أراجع بعض النظريات الترجمية قبل أن أعكف على ترجمة النصوص، ولأنه هو المتمرس والمكتوي بنار الترجمة، فقد خفف من عبء ترجمة كل النصوص، ووجهني كي أختار بعضها منها، أو ما أراه قابلا للترجمة أو مقدورا عليه (على الأقل في هذه المرحلة)، ولذا صرت أبحث عن ما كتب باللغتين العربية والإنجليزية حول الترجمة والنظريات الترجمية، فكان أن خلت أو جمعت ما اعتبرته كافيا في هذه المرحلة كي أنجو من (أو أتجاوز) عديدا من العقبات والمشاكل التي تعترض المترجم (خاصة إذا ما كان في بداياته – كحالتنا نحن-).

لقد استنزف مني من الجهد والوقت الكاف في البحث عن النظريات الترجمية، في محاولة للإحاطة ببعضها، كما عرجت على بعض الترجمات ومنها ترجمات أستاذي المشرف الدكتور الجلال الكدية، بحكم انتمائه لنفس البيئة والثقافة، متلمسا الخيوط في طريقة ترجمته للمتن الأدبي الإبداعي، علي أستشرد ببعضها، وقد أثلج صدري أن وجدته سابقا إلى ترجمة بعض من نصوص هذا العمل، وكان ذلك فآل خير في أن أراجع وأسبر أغوار نصوصه المترجمة، وإدراكا ووعيا مني بملاسة بعض خيوط تجربته في الترجمة والافتداء بها. فكان أن أكد لي ذلك بضرورة الإلمام باللغتين والثقافتين معا من المصدر والهدف. حتى يظهر العمل في أبهى

حلة. وهما شرطان مهمان لا تستقيم الترجمة إلا بواسطتهما. كما وقد وجدت أن الباحثة رشيدة أسمار قد سبقت هي بدورها إلى تناول جزء يسير من هذه النصوص بالترجمة، وهذا خول لي أن قارنت بين الترجمتين واستجليت مكانم التعارض والتواشج في الترجمتين معا، حسب تقديري المتواضع رغم قولنا بأن الترجمة ليست مطلقة أو كاملة.

وكون أن الترجمتين مختلفتين تماما (من الناحية الأسلوبية والتعبيرية) ومتواشجتين (من الناحية السياقية والمضمونية إلى حد ما)، دائما -حسب تقديرنا الخاص المتواضع- فكان أن وقعت في حيص بيص بين هذه وتلك، وإنه وإن كان من الضروري أن انحاز إلى ترجمة أستاذي المشرف، -باعتبار خبرته وتمرسه وأكاديميته- إلا أنه آلىنا على أنفسنا أن لا نسقط في براثن التمييز العبي، (كون أن حالتنا كمبتدئين لا تسمح لنا بأن نعطي تقييما أو حكما منهجيا أو علميا، خاصة إذا ما كنا نحن أنفسنا- نفتقد إليه). لذلك حاولنا أن نلقي الضوء على بعض من مواضع الاختلاف (التي رأيناها كذلك - دائما حسب رأينا الشخصي-) بين ترجمتنا لبعض الكلمات أو العبارات وبين ترجمة الباحثة رشيدة أسمار، وإننا - نحسب أنفسنا - نجونا من فخ المقارنة التي يمكن أن نمارسها على ترجمة أستاذنا المشرف الدكتور الجلاي الكدية. أو الباحثة أسمار.

وبعد أن أعطيت إشارة الشروع في الترجمة النصوص المنتقاة، انكففت على ترجمتها، موزعة على أربع مجموعات، سماها الكاتب فصوصا، بحيث انتقيت ما يمكن أن اعتبرته نصوصا قابلة للترجمة فأخذت من كل مجموعة أو فص بضع نصوص قصصية، فتوزعت بين قصة، وقصة قصيرة، وقصة قصيرة جدا، وهي كالآتي:

المجموعة الأولى: الفصل الأول: المعنون بـ "الحكاية تأبى أن تكتمل"، ويضم هذا الفصل ما يزيد عن عشرة نصوص قصصية، ترجمنا منها ستة نصوص قصصية. ولربما هو الفصل الذي حضي بحصة الأسد في الترجمة لدواعي شخصية منها، اطمئنانني (المبدئي) إلى فهم النصوص. وهي على التوالي: غفوة، العصفور الشاعر، الحكاية تأبى أن تكتمل، مريم، الكوجيتو، الإرث.

والمجموعة الثانية: الفصل الثاني: المعنون بـ "برتقالة للزواج برتقالة للطلاق"، ويضم هذا الفصل أيضا ما ينيف عن العشرة نصوص. ترجمنا منها أربعة نصوص، هي كالآتي: في المقبرة، برتقالة للزواج. برتقالة للطلاق، ذئاب، جبور.

أما المجموعة الثالثة: الفصل الثالث: المعنون "بمقام الارتجاف" ويضم عشرة نصوص قصصية واخترنا ترجمة قصة واحدة هي: أنتيجون والعازف، وهو فص مغرق في الشعرية وأنا الحديث السن بالترجمة والمبتدئ في عالم الترجمة الأدبية، لذلك لم نشأ أن نقامر بأن نترجمها ونجني على شعرية وأدبية النصوص وإن كان هذا ليس مدعاة كي نسلم بنجاحنا في تجاوز المشاكل التي واجهتنا في ترجمتنا لباقي النصوص الأخرى.

ثم المجموعة الرابعة: الفصل الرابع: بعنوان "زخة...ويبتدئ الشتاء"، وضم ما يقارب الخمسين نصا قصصيا قصيرا جدا، وهو فص حضي بالنصيب الوافر من الترجمة، وهي على التوالي: عبارة زائدة، درس الحب، إفحام، وقاحة، طوفان، وديعة، فتوى، شاعر حداثي، حلم، شعور، وديعة، خريطة.

وكون النصوص ذات صبغة أدبية محضة، وموغلة في الشعرية والمجاز، وجدت نفسي مرغما في التريث لترجمة بعض النصوص التي أخذت مني وقتا لا بأس به، فانكبت مرة أخرى على قراءة ما جادت به قريحة النقاد الذين اشتغلوا على هذه المجاميع، فما كان إلا أن أعدت التمحيص والتدقيق في ترجمة بعض النصوص على ضوء ما تناوله النقاد، وحرصا مني على الأمانة العلمية لما قد يؤديه قصر تأويلي وفهمي لبعض النصوص إلى تقويض معناها. وهذا استلزم مني قضاء زمن لا بأس به اتفحص الدراسات النقدية التي تناولت أعمال الكاتب الإبداعية والنقدية، كي أفك شفرة هذه المجاميع القصصية، بالإضافة إلى أن العمل أصدر في نسخة ثالثة فكان لزاما أن أعيد قراءة العمل من جديد في حلتة الجديدة تحسبا لزيادة أو نقصان قد تطل العمل المترجم أو العمل المترجم له، وبذلك ترجمت المجاميع الأربعة (نصوص منتقاة من كل مجموعة) وذلك حتى تأخذ ترجمتي تلوينات مختلفة خاصة وأنها موجهة إلى لسان غير اللسان الذي كتبت به، وبيئة غير تلك التي نشأت فيها، وقارئ بعيد عن أجواء النص الأصلية. ومتعطش لثقافة النص المترجم. وتوازيا مع سبق ذكره فقد اعتمدت في ترجمة هذه النصوص على مجموعة من القواميس العربية والأجنبية وكذلك القواميس ذات اللسانين معا.

بالإضافة إلى لائحة من المراجع التي ذيلت بها العمل، وهي ببليوغرافية نزع منها غير نهائية ولن تكون كذلك ما دام الدرس الترجمي والدراسات التي تعنى بحقل الترجمة في ازدياد مضطرد، وإن الدارس لحقل الترجمة ستصادفه المئات إن لم نقل الآلاف من الدراسات التي جعلت من الترجمة نظرية وتطبيقا مادتها الدسمة والأساسية، بلغات مختلفة، وقد لا يكون في الأمر مبالغة إذ قلنا إن معظم هذه الدراسات هي باللغة الإنجليزية. ونحن سنكون نبالغ إذ ادعينا الإحاطة أو الشمولية في مقارنة هذه الموضوعات والدراسات. لأنه . ونحن المبتدئ. نجد صعوبة بالغة في تمييز الغث من السمين في هذه المتناولات النقدية. وفي هذا الخضم من المعرفة المتضاربة والآراء والنظريات المتجاذبة حول عملية الترجمة ونظريتها يطل على أستاذي المشرف الدكتور إدريس الذهبي بعمل جديد تناول فيه موضوع الترجمة، فوجدت نفسي مرغما مرة أخرى أن استقرأ ما جادت به قريحة المخرج والمسرحي في مقارنته لهذا الموضوع الشائك والمتجدد، فكانت عين أخرى ترى الموضوع من زاوية مختلفة موضوع الترجمة غير زاوية الناقد والأديب والمترجم الجلالي الكدية. وهذا أعطانا جرعة إضافية. وأمنا معرفيا وأكاديميا عن كون العمل أو الموضوع عند أهل الاختصاص. وكل هذا وذاك . نكرر . أننا أبعد ما يكون عن الشمولية أو الإحاطة بتلايب هذا الموضوع.

ولقد كان تنبيه الناقد والمترجم أستاذي المشرف الجلالي الكدية إلى ضرورة تقليص عدد النصوص المترجمة، بعدما أثنى على مجهودي ونوه به، رغم ما يشوب هاته الترجمة من عيوب ونقائص، لكنه ما ذكر من نقيسة أو لمح إلها، في تواصل راق بين طالب وأستاذه، دون علياء أو استكبار، وهو الاسم اللامع في ميدان

الترجمة والمشهود له بكفاءته في هذا الميدان. فكان أن نبهني إلى أن أتناول النصوص بالدراسة والترجمة مبينا دوافع اختيارياتي لهذه الترجمة أو تلك، أو أسباب اختيار هذه المفردة أو تلك، وأهداف الارتكان إلى هذا التركيب أو ذاك أو إلى هذه الصياغة أو التعبير دون غيره. وهو شق يتداخل فيه النظري والتطبيقي بالاعتماد على الأمثلة المدرجة في النصوص.

ذلك أن هذا الأمر يتطلب إلماما –يكاد يكون شاملا-بالنظريات الترجمية وأنواع الترجمة، وطرائقها ومناهجها وتقنياتها، على اعتبار العمل الذي بين أيدينا هو عمل أدبي يدخل في خانة الإبداع، صار لزاما علينا أن نورد لبعض هذه النظريات التي اعتمدناها (ونقول اعتمدنا ليس بشكل حرفي) أو يمكن القول انحازت عملية ترجمتنا إلى هذه النظرية دون أخرى، أو مالت كفتنا لهذا المنهج أو النوع من الترجمة دون غيره.

- المنهج المعتمد:

يعتبر فعل الترجمة فعلا صعبا والإقدام عليه يتطلب شجاعة وجهدا مضاعفين، من أجل القيام بهذه المهمة التي تكاد تصل درجة المستحيل أحيانا، وأعلل قولي باعتبار واحد، وهو كون المترجم يضل القناة الواحدة والوحيدة التي عبرها يتم بناء جسر التواصل بين اللغتين اللتين هما بالأساس يعكسان ثقافتين وحضارتين متميزتين ومختلفتين، وهو المورد الوحيد الآمن لذلك، ولا أظنها مهمة سهلة، في أن يتحمل المترجم نقل هذه الحمولة أو تلك من المعرفة وهذا الزخم أو ذاك من العلوم والفنون إلى الضفة المقابلة ما لم يؤتى العزم ويتحلى بالصدق والأمانة، في توصيل هذه المعرفة دون تحوير أو تزوير و دون أن يطال هذا أو ذاك زيادة أو نقصان.

وفي هذا الصدد يطل أستاذي المشرف المسرحي الدكتور إدريس الذهبي بكتاب جديد، وهو "التواصل وفضاءاته" الذي كنت قد تناولت جزءا منه بالدراسة والتحليل في وقت سابق، وهذه الدراسة أو الاطلاع على العمل مكنتني إلى الانتباه إلى بعض حيثيات التواصل التي تكمن في النصوص. لكن كل هذه الحيلة والحذر والتحلي بالأخلاق، تظل شرط أساس يجب توفره في المترجم، ليست ملزمة في إطلاقه صحة ترجمة النص، أو مبررا كي يبدوا النص المترجم في حلتها الكاملة والنقية، وهذا ما يؤكد الفرضية التي تقول بأن الترجمة ليست براء من الخيانة، ولكنها سبب كافٍ كي أعدل عن الخوض في هذا الفعل لولا أنني أجد راحتي في الترجمة من جهة وكذلك فك العزلة عن هذه النصوص المغربية والسياحة بها عبر الأمكنة والأزمنة من جهة أخرى. وتلك هي الغاية الأساس من إقدامي على ترجمة النصوص وخاصة الأدبية وبالأخص القصة القصيرة ضمن جغرافية تحتوي هويتي ومنشئي كما هو الشأن لصاحب العمل.

وقد لا أخفي سرا إن قلت إنني أطلعت على بعض النظريات في الترجمة، شأني شأن كل مترجم مبتدئ تدعوها ضرورة إلمامه بأنواع نظريات الترجمة، فوجدتني أميل إلى نظرية أحيانا وأعدل عن أخرى أحيانا أخرى، وأمأج بينها في أحيان أخرى، وذلك بأخذ ما يسعفني في نقل معنى النص الأصلي إلى النص الهدف.

فكما يقول الجاحظ بأن الفكرة المصاغة لا تعود للمترجم وبذلك فهو ليس ملزماً بالتفتيش عنها ولكن مطالب بنقلها بلغة أخرى. ولذلك فالنص المترجم هو منشئ على دعامتين، الأولى التي تعود إلى المؤلف الأصلي. والثانية التي هي للمترجم، وهما عنصريّن هامين يتجسّدان في الموضوع والصيغة. فالموضوع يعود للمؤلف في حين الصيغة تتم عن طرق المترجم. لكن بفضل في الترجمة أن تلامس المضمون بالأساس، كونه يمثل جوهر النص، وهذا يعني أن النص المترجم قد لا يطابق النص الأصلي في الصيغة والشكل. وذلك لأن دلالات الكلمات وحقوقها قد لا تكون بنفس البنية، والدلالة، في الجملة في اللغة الهدف، من تركيب ونحو وغير ذلك. رغم إننا حاولنا -إن صح القول- بأن نحافظ على هوية النص الأصل، سواء من حيث الشكل أو المضمون، إيماناً منا -كمترجم- بمهمته هي نقل تلك البضاعة المعرفية والفكرية ذات الحمولة الثقافية والهوية المحلية (والإيديولوجية الضمنية) بكل (أمانة) ممكنة. دون الإسراف في تقويض البنية التركيبية واللغوية للنص كي يتماشى مع ثقافة القارئ المستقبل. لذلك؛ فالمترجم يصبح شريكاً دون القصد بذلك في تأليف هذا العمل بمجرد ما ينقله إلى الضفة الأخرى، بحمولته المعرفية والثقافية والحضارية، وهذا الفعل يلزم المترجم بأن يأخذ من الزاد ما هو ضروري من أجل الإبحار إلى الوجهة المقابلة، كما يفعل مع النص حينما يهمل ويستغني عما قد يثقل كاهل النص من خلال العبارات المجازية والشاذة، التي أحياناً تستعصي على النقل، بمعنى إن أردنا أن نعطي مثلاً لذلك فهو كالآتي:

فحينما ترسل. أو تريد إرسال بضاعة غالية الثمن وسريعة الكسر أو التلف، فإنه دائماً ما تخضع لعملية تغليف أو تغليب خاصة ومميّزة، لاعتبار عنصر التلف الحاضر بقوة، وبالتالي ضياع "البضاعة" وعدم صلاحها أو فسادها رغم وصولها كاملة غير منقوصة، كونها عاطلة أو تعطل جزء فيها أو فسد، ولذلك لم تعد صالحة أو ممكنة للاستفادة منها. وهو الأمر نفسه ينسحب على نقل معاني النصوص.

إن المجازات والاستعارات والكنايات والأمثال والحكم كلها "بضاعة" أفكار سريعة التلف -إن هي لم تغلف أو تترجم بالشكل المناسب والأمن، من أجل ضمان وصول محتواها بالشكل الذي هو عليه في الأصل وإلا تصل مشوهة أو غير مفهومة أو غامضة، إن هي ترجمت بشكل سيء أو تم تجاوزها أو القفز عليها لصعوبتها (القفز أو تجاوز ما يشكل جوهر النص)، فالمترجم قبل أن يحط الرحال بجغرافية (ثقافية) أخرى مختلفة عن جغرافيته فهو يقوم قبل ذلك بالتدقيق والتمحيص فيما من شأنه أن يتعب النص والقارئ معاً من خلال عملية التنقيح التي يقوم بها سواء من قبل أو من بعد. فهو يقوم بذلك سلفاً كي يستأصل تلك العبارات والكلمات التي توجد في النص المصدر ويستبدلها بما يلائم القواميس والمعاجم، ويقوم بذلك لاحقاً في أنه يقوم بالتعديلات الضرورية والملزمة أحياناً حتى يصير النص المترجم مقروءاً ومفهوماً في حلته الجديدة.

لكن كل هذا لا يعني أن جل النصوص يطالها هذا التشذيب والتنقيح بهذا الشكل الملزم، فهناك أعمالاً ونصوصاً تحتكم إلى الهوية والتراث، وهي ضاربة بجذورها في عمق الأعراف والتقاليد، ويستعصي أمر إهمالها أو حذفها، فتورد كما هي على أصلها مع الإشارة إلى ذلك في الهامش، أو إحالة القارئ على البعد الذي تحمله، لكون لا يوجد لها نظير في القواميس والمعاجم المتداولة، من أجل تحقيق التفاهم الذي هو أساس الترجمة ودعامتها، والوظيفة الأسمى للغة.

فالترجمة لا يمكنها أن تنجح في التعامل مع كل النصوص، كما قد لا تفلح في توصيل الرسالة، وقد لا توفق في سبر أغوار النص المصدر، وذلك لسبب من الأسباب؛ إما لعدة في اللغة أو التركيب، أو النحو والصرف. وعدم الإلمام بخيوط النص، أو لتشابك الأفكار الذي يسبب تشويشا للمترجم، مما يجعل عملية ترجمته للنصوص تستعصي عليه. وهذا يتطلب ترجمة داخلية تكثُر فيها الهوامش المصاحبة للنص الهدف من أجل استجلاء الغموض الذي سيطال النص المترجم، وما يصاحب ذلك من تشوش للقارئ في فهم النص، وهو لا محالة سبب كافٍ في خلق سوء فهم لثقافة وحضارة النص المترجم. وهي عملية تتطلب من المترجم بأن يأتي برموز جديدة، ضمن النظامين معا، أي في لغة المصدر، أو لغة الهدف، في سعي حثيث لضمان جزء يسير من الكمال من أجل مرور عملية التوصيل والتلقي بأمان.

وهذا مما لا شك فيه سيطرح عنصر الثقة والصدق على المحك، حينما نعتمد على غير الصيغة التي ورد بها النص المصدر. هنا نكون في مواجهة غايتنا من الترجمة ومدى وعينا بها، من خلال تثبيت الرسالة المبتغاة من النص، ثم المعلومات التي يحملها هذا الأخير، وكل هذا وذاك من أجل فهم سليم للبيئة الحاضنة للنص المصدر، رغم آلية التوصيل الجديدة، والمبتكرة أحيانا، ضمن وعائي لغوي جديد.

لذلك فالترجمة تغدو مغامرة محفوفة بمخاطر سوء الفهم، وذلك حينما تتجاوز لغة النص المترجم غايتها النفعية ووظيفتها الأساسية. وذلك بأن تحمل تراكيبها ونحوها أكثر ما هو مخول لها، في أن تصبح حمالة أوجه ودلالات تثير انتباه المتلقي، وتصرفه عن الفهم الصحيح للنص.

ووفقا لما سبق، وسعيا لتجنب خلق أي إثارة أو تشويش للقارئ، اعتمدنا بعضا من النظريات وعدلنا عن بعضها، وهي كالآتي:

النظرية الغائية: ل: "هانس فيرمير" وهي ترجمة تصبو إلى إقرار التعادل بين النص الأصلي والنص الهدف، وهي نظرية تهدف الى التركيز على الغاية من وراء فعل الترجمة، والهدف منها. كما تعطي نظرة مسبقة عن استراتيجية المترجم في تعامله مع النصوص.

نظرية التكافؤ: هذه النظرية تعتبر أن لا تكافؤ بين لغة المصدر ولغة النص الهدف، سواء أكان ذلك من ناحية البنية الصرفية أو النحوية، هذا ويقول "يوجين نايدا" بوجوب إزالة التركيز في الترجمة، وأن مبدأ التكافؤ قائم في أثر العمل المترجم، وأن الترجمة تقع بين المنزلتين لكن بنسب متفاوتة.

والنظرية اللسانية: التي تعتمد حسب "جاكبسون" على نقل سلسلة من الرموز أو الإشارات التي من شأنها أن تسهل فهم المضمون في اللغة المستقبلية، ومن ثم ضمان عيش الفكرة أو محتوى النص المترجم لتلائم مع بيئة الثقافة المستقبلية.

كما اعتمدنا أيضا على المقاربة التداولية أو الترجمية: وإن كنا لم نشير إلى ذلك علنا، كوننا لم نحتكم إلى منهج بعينه ما دام الفعل الترجمي فعل تداولي يدرس الكلمات ومرجعياتها في الخطاب، إذ تصبح الكلمة

حمالة المعاني المختلفة، وذات بعد تداولي كثير، حيث إن التأويل يصير محددا رئيسا في الاستقرار على المعنى النهائي والحالة هذه، لكن ضمن السياق النصي. وهو أمر ليس بالهين إذ المترجم مطالب بتوفره على مهارة لغوية لا تقل أهمية عن مهارة في التفكير، وهي نظرية تميل إلى فك العزلة عن النص وفك غموض كلماته. انطلاقا من الاعتماد على المستوى التركيبي والمعجمي والدلالي للكلمة، من أجل إفراغ حملتها ضمن ما يلائم تأويلها. وإذا ما عرجنا على نظريات كل من "كاتفورد" و"فيديروف" والنظرية السوسيوثقافية لـ "بيتر نيومارك"، فإننا سنظل نراوح المكان في أن نقنع أنفسنا بجدوى هذه النظرية عن تلك، لأن كل النظريات سواء التي أتينا على ذكرها أو تجاوزناها، لها ما لها من مميزات وعليها ما عليها من مؤاخذات، وإن كان كله يصب في مصلحة النص المترجم، وتقويم اعوجاجه.

تلك كانت بعض من الجوانب التي تؤثت هذا البحث، ولا شك أن هذه النظريات سواء ما تم اعتماده أو تجاهله، هو فقط لغاية واحدة وهو فعل الترجمة وما يليه، وهذا الفعل أيضا احتكمت فيه إلى بعض أنواع الترجمة، والتي يكمن ذكرها على سبيل المثال لا الحصر:

الترجمة التتبعية أو الترجمة التحريرية ونحن هنا معنيون بها أكثر من غيرها، كونها تعالج النصوص المكتوبة على أنواعها، وهي إما ترجمة متخصصة أو علمية كما هو الحال مع الوثائق الإدارية والرسومية والقانونية كما أسلفنا الذكر، وهنالك الترجمة الأدبية التي هي من غير شك محط اهتمامنا وضمن أولوياتنا.

قد لا ينكر الواحد منا مدى مساهمة هذه النظريات في تعبيد الطريق وتذليل الصعاب في سبر أغوار النصوص. وجعل مضامينها مطواعة ولينة في أيدي المترجمين، وهذا كان له بالغ الأثر في توجيه العمل المترجم نحو الإبداعية. وقد لا يختلف اثنان في كون الخيانة في نقل المعنى حاصلة لا محالة، إذ تختلف النوايا والغايات فقط في إن كان يراد لهذه الخيانة أن تكون طواعية من خلال تقويض معنى النص برضا المترجم أو أن تكون قهرية وجبرية أملاها النص المترجم حينما يستعصي على الأفهام والإدراك ويتجاوز طاقة ومخزون المترجم المعرفي واللغوي. ومن أكثر الأمور خطورة في الترجمة هو تغير المعنى أو المقصود بالنص المترجم، مما يسبب وجود نص جديد بمعنى ومقصود آخر غير الذي أراده كاتب النص، مما يؤدي إلى وصول معلومات خاطئة أو محرفة للقارئ. لذلك يجب أن تكون النصوص المترجمة مطابقة للنص الأصلي، أو مشابه له على حد كبير في المعنى لضمان وصول ما أراده الكاتب. كما ونحيط القارئ الكريم أننا في هذا البحث نراوح بين منهجيات ومناهج مختلفة ومتنوعة، القصد منها هو محاولة إخراج هذا البحث في الصيغة المقبولة لدى القراء والباحثين. ولذلك نلتمس منه العذر في حالة إذا ما لاحظ أننا لا نستقر على -حال- في التطرق إلى موضوع بعينه، لأننا كباحثين مبتدئين نأنا بأنفسنا عن التمركية في معالجة المواضيع ما دمنا في الطريق للبحث عن آليات اشتغال جديدة نمد بها - عتادنا - النقدي والفكري للموضوعات المطروحة. ولا نسعى أيضا إلى الالتزام التام. أو الحياد التام اتجاه معرفة أو علم أو فن معين.

ثم تطرقنا إلى ما يعرف بالترجمة الآلية، مادام قد اعتمدنا عليها أيضاً في ترجمتنا لهاته النصوص وتنقسم إلى الآتي:

1. الترجمة الكلية بالآلة: ولم تتحقق حتى الآن هذه النوعية من الترجمة.
 2. الترجمة الآلية المساعدة: ومن أمثلتها القواميس الالكترونية.
 3. الترجمة الآلية بمساعدة الإنسان: وهي أكثر أنواع الترجمة الآلية انتشاراً بشكل تجاري حالياً.
- وللترجمة الآلية أهمية كبيرة فهي تسهل ترجمة النصوص والمواضيع وبالتالي سهولة وصولها للقارئ مما يساعد أكثر في الاستفادة منها، وتكمن أيضاً أهميتها في بحر المعارف ألا وهو " الإنترنت " حيث يحتوي على ملايين المعلومات بمختلف اللغات. وتتكون الترجمة الآلية من ثلاث مراحل:

الأولى: التحليل اللغوي. **والثانية:** المقابلة. وهي نوعان: (أ) التحويل (ب) التبادل اللغوي. **والثالثة:** التوليد للغة الهدف. ولعل مرحلة التحليل اللغوي تعتبر من أهم المراحل في الترجمة الآلية لأن لها تأثيراً كبيراً على المرحلتين التاليتين لها. والهدف من هذه المرحلة هو تحليل الجملة إلى أبسط مكوناتها، وتحديد معاني مفرداتها. وبالنسبة للغة العربية فهناك نوعان للتحليل اللغوي:

- 1 - في الترجمة إلى العربية: وتتطلب تحليلاً لغوياً للغة المصدر، وأيضاً نموذجاً توليدياً للعربية لأنها هي اللغة الهدف.
- 2 - في الترجمة من العربية: وهنا يتم فيها إجراء التحليل اللغوي للعربية، والنموذج التوليدي للغة الهدف. ولعل النوع الثاني يعتبر أكثر صعوبة وتعقيداً.

وعموماً تعتبر وظيفة التحليل اللغوي رد الجملة إلى مفرداتها " عناصر معجمية " وكل منها له شكل صرفي وعلاقة لغوية، وكل هذا يكون جملة مفيدة وهذا ما يطلق عليه بالدلالة. ومن هنا يتبين لنا مراحل التحليل اللغوي وهي:

- 1 - التحليل المعجمي: وهو البحث عما تعنيه كل مفردة.
 - 2 - التحليل الصرفي: إرجاع الكلمات إلى جذرها.
 - 3 - التحليل النحوي: وهو تحليل الجملة.
 - 4 - التحليل الدلالي: وهو استخلاص المقصود من الجملة.
- وتزداد صعوبة التحليل تصاعدياً من التحليل المعجمي إلى التحليل الدلالي، حيث أن التحليل المعجمي مجرد بحث عن معاني الكلمات في المعجم، وأما التحليل الصرفي فهو إرجاع الكلمات إلى جذرها وهذه تحتاج إلى تحليل أكثر منها في الأولى، أما التحليل النحوي فهو عبارة عن تحليل الجملة، والمفردة تتأثر أثناء بناء الجملة فتغير بناء الجملة قد يؤدي إلى تغير بناء الكلمة، أما التحليل الدلالي فهي الأكثر صعوبة لاحتياجها إلى فهم المقصود من الجملة.

إذن، فهذه القناعة لم تتولد انطلاقاً من واقع التأمل في التاريخ الأدبي للكلمة بقدر ما هو استشراق للمستقبل، ليس بدافع النقص أو الفقد أو غياب الدارسين لحقل الترجمة، ولكن هو انشغال ذاتي بمسار الترجمة، والاهتمام المتجدد الذي تبرزه الحاجة الدائمة إلى صيانة هاته الجسور المعرفية وقناطر الحضارة التي قد يطالها الصدأ إن هي ظلت بمعزل عن الحركة والاستعمال المتبادل، ولا ريب في أن فعل الترجمة لهو أنجع وسيلة لصيانته عن الضياع وفك العزلة عنها.

وإذا ما نحن نجحنا في رتق هذه الهوة الثقافية، نكون قد نجحنا أيضاً في اكتشاف هذه الشبكة الثقافية والفكرية والعلمية البالغة التعقيد والتغيير التي قد لا تدركها العقول وتستوعبها الأفهام إذا ما كفت يد الترجمة عنها. ولعل هدف الشعوب -ونحن فرد منها - من الترجمة هو التعرف على آداب وحضارة بعضها والاطلاع والاستفادة مما صنعه الآخرون والوصول إليه في مجالات الأدب والعلوم والفنون، كما أن التركيز على الترجمة جاء نتيجة لفهم هذا العلم أو الفن لتلاقح الأفكار والثقافات وإدراكه لنتائج هذا التلاقح وأهميته. وإن مراجعة سريعة لتاريخ الحضارات القديمة يكتشف المرء أن ازدهار الحضارات وتآلقها إنما جاء بفعل الترجمة والتلاقح الذي سعت إليه حين ترجمت ثقافتها وأفكارها وفنونها وعلمها.

لا أحد ينكر أن العقبة الوحيدة التي كانت تقف في وجه هذا التلاقح، وعدم اكتشاف تلك القارات المعرفية والثقافية والحقول البيئية الفكرية، والتي سجلها الجميع بصعوبة هي وسائل الاتصال وبعد المسافات، ذلك أن الوقت الذي يتطلب السفر من نقطة جغرافية إلى أخرى، للاستزادة بالعلم والمعرفة مكلف ومجهد جداً، قصد العكوف على ذخائر الآخر ونقلها وترجمتها.

أما اليوم فقد شهد عالمنا ثورة في وسائل الاتصال والتواصل بين البشر بحيث بدأوا يتحدثون عن قرية كونية تنطلق الكلمة فيها عبر الأثير أو عبر تقنية الاتصالات لتصل إلى أبعد أصقاع الأرض خلال دقائق أو حتى ثوان، ولهذا أخذ الجميع يحلمون أن البشرية سوف تنصهر في بوتقة واحدة من المعرفة.

تعتبر الترجمة بهذا المعنى الوسيلة الوحيدة المفضلة للتعرف على ما لدى الآخرين من تقنيات وأفكار مفيدة وغنية، وأيضاً بالمقابل لتعريف الآخر على ما لدى الشعوب، بكون الثقافة أخذ وعطاء وليست مسيرة وحيدة الاتجاه وهي بمجموعها مرحلة متتابعة باستمرار لا بد من المرور بها لترجمة وتعريب كل مفيد من علوم وتجارب لإثراء اللغة وجعلها في عداد اللغات العصرية بعلمها وآدابها وفنونها وتقنياتها المتعددة.

إن الترجمة ملازمة لتاريخ الإنسان، لأن تعدد الشعوب، واختلاف اللغات التي برزت نتيجة المناخ والبيئة والغذاء والتناسل، أسهم في الحضارة الإنسانية وجعل ظاهرة الترجمة الأداة الوحيدة لسد حاجة التواصل بين البشر فرادى وجماعات وفي كل أنواع التبادل.

لأريب، أيضا، في أن هناك أسبابا أخرى معينة دفعتنا إلى محاولة ركب غمار هذه التجربة ومصارعة أمواج الفكر والمعرفة المتدفقة، التي تنتقل بين الضفتين، على اعتبار أن ما يمر يمكن أن يكون غير ذي هدف أو بعد معرفي، ولو أنه حكم اعتباري على نوع المعرفة المتدفقة الى هنا أو هناك. وبقينا منا بأن رحم هذا الوطن يحمل من العلماء والأدباء والفنانين والباحثين والدارسين ما تنحني له الجبال باحترام، وما يفوق العالمية أيضا.

ولقد جاء اهتمامنا بالترجمة، كون أن هذا الكنز الثقافي والفكري والأدبي ضل حبيس اللغة الواحدة العربية، وقلما نجدها تتكلم بلغات أخرى- اللهم بعض المحاولات المحتشمة. إذا ما استثنينا ما هو مكتوب بلغة أجنبية في الأصل، ولو بعروق مغربية أصيلة ومتجذرة ولو اختلف مكان ولادة هذا النص أو ذلك. وكون الاهتمام جاء منصبا على إلباس هذا الفكر والثقافة العربية-المغربية ثوب العالمية، طعم هذه الفكرة روبنسون دوغلاس حينما قال: "من الشائع أن السبيل الوحيد المتاح أمام كاتب لكي يقرأ في عالم اليوم هو أن يكتب بالإنجليزية – أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، بدرجة أقل-أو أن يُترجم إليها. ذلك أن الجميع يقرؤون بالإنجليزية".¹

فحينما أوردت هذا الاستشهاد ليس انتقاصا من اللغات الحية الأخرى، والعربية إحداهن، ولكن هو واقع يفرض نفسه، من خلال نظرية التكافؤ بين الحضارات، حيث "الترجمة تعد كسماد لتوفير تربة خصبة لهذا التلاقح الثقافي في مختلف أشكاله" وهو نفس الأمر طُرح أثناء الإقدام على هذا الفعل؛ فعل الترجمة. أي غير على هذا الوطن بإبداعه ومبدعيه، بالمساهمة في قراءة هذا الجمال الفكري والفني بعيون غربية بأن يسكب في قالب لغة أجنبية، والإنجليزية أولاها.

يعتقد كل من لا مبرت وفان جورب بأنه من الممكن تحديد جميع العلاقات التي تنطوي عليها الترجمة لكنهما بالمقابل يشددان على حقيقة أن الترجمة والمترجمين مرتبطان ببعضهما بصورة وثيقة. وهذا الفعل يتحقق –بدرجة متفاوتة أو بنسب معقولة – حينما يتحقق ما قد اعتبره شرطا وهو إخلاص النية؛ وها هنا نعود مرة ثانية لما لهذه الكلمة من الوقع على نفسية العربي، وهنا اقصد المترجم، أثناء القيام بفعل الترجمة، ونقل النصوص والسفر بها عبر أقطار المعرفة والثقافات والحضارات المختلفة والمتعددة.

هذا الحضور النفسي لكلمة "النية" ووقعها على نفسية المترجم أو الكاتب، قد لا تتطابق ومعنى النية التي دعا إليها إيزر ولو هو أمر متحقق فيما يخص الإبداع والقيام بهذا الفعل، لكن هي مغامرة -كما قلنا من قبل -لا تخلو من التشويق والمتعة رغم الصعوبات والمعوقات التي قد تبطننا أحيانا وتستوقفنا أحيانا أخرى وتعطينا نفسا جديدا للاستمرار في أحيائنا كثيرة. كل هذا وذلك، من أجل بلوغ الهدف المنشود، والمتمثل في شرط الشهرة الذي نسعى إلى بلوغه بهذا الإبداع حسب قول روبنسون بالإبقاء على هذه الحركية نشيطة من وإلى العربية والإنجليزية، قصد تفعيل التقارب الذي نسعى إلى تحقيقه بين الأمم والثقافات عبر وسيط الترجمة.

¹ الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تأليف: دوغلاس روبنسون، ترجمة: ثائر علي ديب، الناشر: دار الفرق-دمشق/سورية، ط2، 2009. ص199.

ولا أحد يستطيع ادعاء المقدرة في بلوغ درجة الكمال في نقل النص الإبداعي، من لغة إلى أخرى، إلا إذا لقي هذا النص نفس الاهتمام في بيئة قراءة اللغة التي نقل إليها. وهو عمل يضل مرهونا بالزمن وبتراكم النصوص المترجمة لدى مبدع، ومترجم واحد. و سيبقى النص الأصلي دائما مرجعية لمراقبة نوعية التفاعل معه سواء في خلق امتداد له أم في خيانتته بتوليد نص تام المغايرة، وهو الأمر الذي اعتمدته كاستراتيجية في نشر الثقافة، ولكن بمرجعها الأصلي عبر تضمين النصوص الأصلية إلى جانب النصوص المترجمة، من أجل جعل القارئ يطمئن وهو يقرأ النص المترجم ويقابله بالنص الأصلي، ولو لم ينجح في فهم النص الأصلي لكنه يبقى اطمئنان شكلي، يخول له الحق الرمزي في الحكم على النصين من خلال حضور النصين، وأيضا شدة ولو بشكل رمزي نحو الثقافة التي نقل منها النص المترجم، فهو كنص مكتوب بهوية عربية يعتبر كقطعة أثرية فريدة تأثت فضاء العمل الذي بين يدي القارئ. وهو بطبيعة الحال كان هذا النهج اختيار الأستاذ المشرف الدكتور الجلالي الكدية بضرورة إيراد النصوص الأصلية بالتوازي مع ترجماتها، وهو أن أول ما يعترضه هذا القارئ لفهم ثقافة وفكر الآخر هي تلك اللغة التي وقعت عينه عليها، كحضور رمزي لثقافة وبيئة عربية ضمن العمل، قد لا ينجح في قراءة حرف منها؛ وإن نجح فهو يحكم نفسه بأن يصير أكثر التصاقا بالنص المترجم والاعتكاف على استيعاب مضامينه وعمقه بقدر انشغاله وفكره بهذه الثقافة أثناء عملية التلقي. ومنه " فإن مسار الترجمة موجه بدرجة أولى نحو ثقافة النص الهدف. كون أن عملية الترجمة تبقى محددة بوظيفتها وليس بتعادلها مع النص الأصلي."¹

ولذا يعد التقابل الشكلي طريقة ناجعة لضمان نقل معنى النص بأقل خسارة مكلفة عن طريق محاكاة النص الأصلي للنص المترجم في البناء الشكلي والفني وهي منهجية تكاد تسقط في حرفية الترجمة لكن بمنظور مختلف من حيث الشكل، وبناء النص. ولعل اختيارنا لهاته النصوص لترجمتها نابع عن وعي تام شرطه الغيرة على الإبداع المحلي والوطني رغم اتسامه بالقيمة العالية جماليا ومدلوليا، ولعمري بها أحد أركان نجاح هذه الترجمة إن كتب لها الرواج والشهرة، لأنها تستمد قوتها وقيمتها من الكاتب ومن قيمة إبداعاته عبر الحضور الثقافي للاسم في جل بقاع الوطن العربي وهو القاص والروائي الدكتور جمال بوطيب.

لذلك فاختيار النصوص المترجمة، هو أيضا، فيما يجب على الترجمة القيام به كدور طلائعي من أجل السمو بالإنسان إلى مستوى يتجاوز طرح القضايا الشخصية إلى التفاعل مع قضايا شمولية كونية تسعى إلى تمازج الثقافات وسيادة الوئام والتحاب بين بني البشر، مهما اختلفت ثقافتهم ودياناتهم، وأنماط السياسات والمذاهب التي يعتنقونها بعيدا عن أي شوفينية خادعة.

إننا لم نحرص في مقدمة هذا الكتاب بالدخول في الحديث عن مختلف مناهج الترجمة ونظريات ممارستها، أو التغلغل فيها بالتدقيق التمحيص، ولكن اكتفينا بإشارات هنا وهناك، وهي بقع ضوء لإرشادك أيها القارئ قبل الاستهلال في قراءة النصوص.

¹ المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، دار النشر: عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، الطبعة الأولى، ص41

وكون العمل المترجم بين أيدينا نشأ في بيئة عربية وبخصوصية مغربية، محضة، فإن مخاطبة ومخاطبة الآخر والتواصل معه، يحصل عن طريق الترجمة، شريطة أن تنقل هذه المعرفة والثقافة بلغة عصرية حضارية معقولة في إطار فكري مستنير ومتفتح يقرب بين الذهنيات والثقافات، ويزيل الأفكار المسبقة ويدحض الآراء المغرضة عن هذه البيئة أو تلك، وأن ويروج لقضايا الفكر والثقافة والمعرفة الهادفة والصادقة في أعلى صورها وأبهاها.

وهذا المعطى كفيل بأن يولد لدى الآخرين ثقة في عطاءاتنا الإبداعية والفكرية، إذا ما تم القبول والتعاطف، ونشأ الاحترام المتبادل بين هذا وأنا والآخر الثقافيين. لذا ففعل الترجمة، هذا، يعد رحلة أو نقلة في فضاء الثقافة، وكل رحلة لا بد لها أن تكون مطوقة بالمخاطر والمزالق كما أشرنا إلى ذلك في سابق حديثنا، مثلما لا بد أن تكون مطوقة بمواطن الإثارة والجاذبية والشوق والإعجاب والاندهاش. وهو اندهاش مقرون بنوعية الجنس الأدبي الخاضع للترجمة أو استقراره عليه رأينا، وهو جنس القصة.

ولقد خصصنا مدخلا كاملا للتعريف بهذا النوع الكتابي الزئبقي الذي ورغم قصر حجمه إلا أنه استطاع أن يفرض وجوده ويتصدر السباق نحو أذهان وعقول المتلقين باختلاف جنسياتهم، وإننا لم نكن نرغب في إيراد هذا المدخل حول القصة القصيرة لو لم نرى ذلك واجبا علميا اتجاه العمل المترجم، والتي هي عبارة عن قصص قصيرة ومنه جاءت الفكرة كي نعطي لمحة متفرقة ونأخذ القارئ في جولة بانورامية حول هذا الجنس الأدبي الذي اخترناه كي يقع عليه فعل الترجمة. وقد يلاحظ القارئ أننا خصصنا حيزا مهما للحديث عن الترجمة في المقدمة بالمقارنة بجنس القصة، وذلك إيماننا منا أن المدخل آت بعد المقدمة مما سيجعل الأفكار تتكرر وأن المسافة القرائية قصيرة جدا، لذلك تركنا للقارئ الغوص في ذلك ضمن المدخل.

- خارطة البحث: ومن كل هذا جاء تصميم البحث كما يلي:

مقدمة: حاولنا أن نعطي فكرة مبسطة عما يجول داخل البحث باقتضاب شديد، كي نهيئ الباحث، أو الدارس، بشكل قبلي في تعاطيه مع معطيات البحث. ثم مدخل عام، خصصناه للحديث عن جنس القصة، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، من خلال نظرة بانورامية، فيما يشبه مسحاً مصغراً، عن هذا الجنس الإبداعي المتميز، والإشكالي إلى حد ما، وقد عزمنا على إيراد ما رأيناه ضروريا وعرجنا على بعض محطات هذا الجنس الأدبي "القصة" بكل تفرعاته.

وقد أولينا اهتماما في الحديث عنه (كجنس إبداعي) ضمن مدخل هذه الأطروحة، وإننا لم نسعى إلى إفاد كل شاردة وواردة حول هذا الموضوع ونعلم وكما يعلم الباحث الكريم أن جنس القصة، جنس أدبي ضارب في القدم وسالت في شأنه مداد كثير، وتناولته دراسات وأبحاث نقدية بالجملة، بمختلف اللغات. ولذا، هي إشارة إلى عدم ادعائنا الإحاطة بهذا النوع الكتابي. فاكثفينا بإشارات هنا وهناك معتبرين إياها إضاءات تسبق القارئ لتنير له دروب هذا الموضوع الشائك القديم الحديث.

وعليه؛ قسمنا البحث إلى بايين، من فصلين، أي أن البحث يتضمن بايين وأربعة فصول، وأربعة مباحث: تطرقنا في الباب الأول إلى الموضوع الثاني الذي يشكل إلى جانب موضوع القصة دفتي البحث وهو موضوع الترجمة، فخصصنا الباب الأول للحديث عن الترجمة والنظريات الترجمة، من خلال استعراض بعض من الأنواع والنماذج، بالإضافة إلى الترجمة الأدبية التي تشكل عين البحث، وبعض تقنياتها أو مناهجها. ومنه، فإننا خصصنا الفصل الأول للحديث عن الترجمة والنظريات، وعنوانه: الترجمة والنظرية: أنواع ونماذج، بحيث تطرقنا إلى مبحث أول ضمن هذا الفصل عن نماذج لنظريات الترجمة كالنظرية الغائية والنظرية التكافؤية والنظرية اللسانية، مع إعطاء لمحة تاريخية مصغرة ومقتضبة عن الموضوع (الترجمة).

وفي المبحث الثاني من الفصل (الأول) من الباب الأول، أتينا على ذكر بعض أنواع الترجمات، من قبيل الترجمة الحرفية، أو كما تسمى بالترجمة المباشرة أو الترجمة كلمة بكلمة. ثم الترجمة الحرة. أو الترجمة غير المباشرة و الترجمة معنى بمعنى، على اعتبار أنها أنواع ضاربة في القدم ، وهي التي كان العمل بها منذ الأزل، إن بشكل تلقائي أو مكتسب، ثم تزامنا مع التطور والانفتاح التكنولوجي والتواصلي بين الأمم كان لزاما علينا أن نأتي على ذكر نوع آخر لا يقل أهمية، بل صار رقما أساسيا وفاعلا في العملية الترجمة، وهي الترجمة الآلية إذ أشرنا إلى بعض نظم مكوناتها، وكيفية مساهمتها في العملية الترجمة.

ثم عالجنا في الفصل الثاني – دائما من الباب الأول-موضوعا مهما جدا – في رأينا – كونه يشكل اللبنة الأساسية لبحثنا، ويعتبر أحد أعمدها، وهي الترجمة الأدبية، خاصة في ارتباط موضوعنا –الذي هو النص الأدبي الإبداعي (القصة القصيرة) -بموضوع البحث، واشتغالنا عليه، سواء بالدراسة أو الترجمة.

ولذا، جاء عنوان الفصل كما يلي: الترجمة الأدبية، تقنيات ومناهج، فتطرقنا في مبحث أول، إلى الترجمة الأدبية، مشيرين إلى البعد النوعي للترجمة، والصعوبات والإشكالات والمشكلات التي تعترض الترجمة النثرية منها على الخصوص، ما دام اعتبار القصة جنسا نثريا، ثم أضئنا بقعا معتمة تتعلق بترجمة النصوص المسرحية، مادام أن بعضا من القصص المترجمة تشهد بعض المشاهد المسرحية، واللقطات السينمائية. ولذا حاولنا أن نجعل ذلك يتواشج بشيء من (العلمية) مع اختصاص الاستاذ المشرف المسرحي المتألق الدكتور إدريس الذهبي.

ومبحث ثاني من الفصل (الثاني)، أشرنا إلى بعض التقنيات التي من شأنها أن تسهم في ترجمة النص الأدبي، أو كما بدا لنا ذلك، لأننا دائما ننطلق من تصورنا الخاص للظواهر والموضوعات التي نتناولها وإن كنا نؤطرها بمرجعيات نظرية وعلمية نحتكم إليها في بعض الأحيان. إلا أن هذا لا يعني أن الدرس الأكاديمي أو البحث الأكاديمي يستسيغ كل الأطاريح أو يقبل كل الأفكار والمسلمات تحت أي طائلة معرفية أو فكرية أو إيديولوجية حتى.

ولذا، كان هذا العذر أو السبب مطية كي نخرق عرف بعض النظريات، أو نشور على بعض مواقف وآراء المنظرين والدارسين، إيماننا منا بأنهم - وإن سبقونا- ليس مدعاة إلى التسليم، و الإيمان الأعنى بما أتوا به. ولذلك، من خلال عرضنا لبعض هذه التقنيات أو المناهج - كما نحسبها- ارتأينا ذكر بعضها، لأن إيرادها كلها سيأخذ منا زمنا أطول وجهدا مضاعفا، لربما نسخره في قادم الأبحاث والدراسات، وبه اقتصرنا على أمثلة معينة، من قبيل: ترجمة الجملة الإسمية والجملة الفعلية، ترجمة حروف العطف، (أو- و)، أو ترجمة النكرة والمعرفة، وبعض الضمائر، و ترجمة الصفات...إلخ، ثم أشرنا إلى بعض مواطن الاختلاف في ترجمة بعض المفردات والعبارات، على ضوء ترجمة سابقة، متحرين عدم الخوض في نقدها أو الحط من هذه الترجمة (أو المحاولة)، أو تلك الترجمة (المحاولة)، على اعتبار أن كل ترجمة نعدّها محاولة أو قراءة فردية، لا تستدعي التعميم، ثم ألقينا الضوء على بعض مستويات التحليل، من خلال وحدة الترجمة، سواء فيما تعلق بترجمة المفردات أو فيما تعلق ببناء الجملة، أو تبعا لطبيعة الرسالة التي تقبع داخل أروقة النص.

وفي الباب الثاني من الأطروحة، تناولنا فيها ترجمة النصوص المختارة، التي استقر رأينا عليها طبعاً بعد أن أخذنا الضوء الأخضر من القاص والمترجم الدكتور الجلالى الكدية، فاخترنا -إحدى وعشرون نصاً قصصياً، تتوزع بين قصص قصيرة، وقصص قصيرة جداً، وهذا التصنيف ليس جرافياً، وإنما يعود إلى تجنيس الكاتب نفسه لأعماله، وقد أشرنا إلى ذلك في قادم مواد الأطروحة، حيث أثبت القاص (جمال بوطيب) على واجهة الغلاف "قصص" ثم عبارة "قصص قصيرة جداً"، في النصف الثاني من داخل الكتاب كعرف كتابي خاص به، وسيأتي الوقت الملائم للحديث عن هذه الأعراف الكتابية التي تميز الأديب جمال بوطيب أو القاص والمترجم الجلالى الكدية، أو الكاتب المسرحي إدريس الذهبي، وغيرهم من الأدباء والكتاب المغاربة في قادم الدراسات والأبحاث.

وإن القصص التي ضممتها دفتي هذه الأطروحة وهي إحدى وعشرون قصة، من أصل تسعة وسبعون قصة أو ما يزيد عن ذلك -إذا ما احتسبنا نص "عل سبيل البوح" نصاً قصصياً أيضاً، لأنه لم ينتهي إلى أي مجموعة أو فص كما سماه الكاتب، وهي على التوالي كالآتي:

- غفوة - العصفور الشاعر - الحكاية تأبى أن تكتمل - مريم - الكوجيتو - الإرث - في المقبرة - برتقالة للزواج... برتقالة للطلاق... - ذئاب - جبور - أنتيجون والعازف - عبارة زائدة - درس الحب - إفحام - وقاحة - طوفان - فتوى - شاعر حدائي - شعور - وديعة - خريطة. وقد أرفقناها إلى جانب النص المترجم من خلال عملية التقابل الشكلي، كي نعطي إمكانية نقد هذه الترجمة أو تصحيحها من خلال ذوق وعيون قارئها. بمعنى أن كل قارئ سيعتبر قارئاً ناقداً في هذه الوضعية.

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني، حاولنا مقارنة النصوص، ودراستها بالوسائل والآليات النقدية البسيطة من خلال زاوية نظر شخصية كقارئ للعمل، وكمترجم له، وكدارس له. ولذلك حاولنا أن نستجلي بعض التجليات الكتابية للمتن القصصي الذي أبدع (هـ) فيه القاص جمال بوطيب، وقد ركزنا على أربعة تجليات - بدت لنا ونحن نطالع النصوص، وهي على التوالي:

تجليات السخرية، ما دام أن العمل الذي يخلوا من السخرية - حسب زعمنا - ليس عملاً إبداعياً وكاتبنا ماهر ويتقن هذه الخصيصة، ومن خلال هذه الميزة، سعى الكاتب إلى توصيف الواقع، ومن خلاله الفرد والمجتمع الذي يقبع تحت وطأة القهر والاستبداد. لذلك جاء التجلي الثاني، مقترنا بتيمة القهر (تجلي القهر)، التي تفنن القاص في تصويرها والتقاط جزئياتها وخفاياها. غير أن هذه السخرية لا أمكن لها أن تكون فاعلة وضاغطة إلا من خلال تجلي ثالث، بدا لنا واضحاً في أعمال الكاتب، وهو تجلي الأنسنة، بحيث يجعلك (القاص) تعيش عوالم مختلفة ممزوجة بنكهة من الغرائبية والعجائبية لما تصادفه (كقارئ) أثناء تجوالك بين أسطر النصوص القصصية، ويبقى تجلي واحد (تبعاً للمقاربة التي تناولتها الأطروحة) فنحن لم نحصي كل التجليات التي من شأن العمل أن يضمها) وهو تجلي التناسخ، الذي يساهم بقسط في تطعيم كل هذه التجليات، بحيث إن كل واحدة على حدة تأخذ من الموروث الإنساني سواء كان محلياً أو إقليمياً أو كونياً. وكل هذا وذاك، يسخره القاص جمالاً بوطيب ويطوع الحرف والكلمة ويخضع شخصه كي يخرج العمل في حلة أدبية إبداعية راقية، تشنف مسامع القارئ قبل لواحظه، من هول أو من براعة التصوير للأحداث. بعد ذلك عرجنا على ذكر بعض من مستويات الدلالة في قصصه بالإضافة إلى ظواهر أخرى.

لنختم بخاتمة نراها بداية وليس خاتمة، لدراسات وأبحاث قادمة، ثم مسرد بالمصطلحات من أجل تيسير وفك العزلة المعجمية عن بعض الكلمات المفاتيح التي تتضمنها الدراسة، وأخير بيبليوغرافية متنوعة ولنقل مخضرمة، تجمع ما بين قديم وحديث الدراسات والأبحاث، وقد قسمناها إلى معتمدات متنوعة:

معتمدات ورقية باللغة العربية، ومعتمدات ورقية باللغة الإنجليزية، وهما على التوالي في القصة والترجمة، ثم معتمدات إلكترونية باللغة العربية واللغة الإنجليزية على التوالي، ثم قسم خاص بالمجلات. وآخر خاص بالقواميس والمعاجم التي اعتمدنا عليها في ترجمة النصوص، ثم العناوين الإلكترونية التي طعمنا بها بعضاً من جوانب المعرفة في ما يخض بحثنا، وكذلك محركات البحث المساعدة في عملية الترجمة. وإننا بهذا المجهود الكبير في التعاطي مع الموضوع، والمتواضع في عطائه، نسعى إلى أن نكون قد أسهمنا بشكل يسير - ويمكن أن نعتبرها مجرد محاولة- في تعزيز موقع الأدب المغربي والإبداع المحلي الذي هو بصيغة عالمية في الأصل، (وإن كان هذا ليس ادعاءً بتلميع صورة معينة لأي شكل كتابي أو ثقافي، ولكن نعتبر أنفسنا كقراء وباحثين لنا دور في هذا الموضوع (عبر إلباسه الثوب العالمي (اللغة الأكثر تداولاً)) وإن اللغة الإنجليزية إنما التي ترجمنا إليها العمل فهي السبيل الوحيد (وليس الأوحده) لبلوغ هذا الأدب مراتب العالمية ومن ثم ضمان مقروئية أكثر.

مدخل عام:

**نظرة بانورامية عن القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا
العربية والمغربية**

1. تعريفات القصة ونشأتها:

إن الإبداع على تشعبه وتنوعه يبقى هو الملاذ الذي يلوذ به المبدع والقارئ معا، حيث ينقلهما من واقع الحياة إلى واقع أسى وأعلى، أو على العكس من ذلك، قد ينقلهما إلى عالم أخط وأذل؛ حسب ما تكتنفه خوارج الكاتب ولواعجه، وما تستدعيه همومه وتطلعاته، "إنه ينقله من واقع الحياة إلى واقع أعلى وأسمى. يتغلغل به في عالم أهم ما فيه القداسة والجمال. وحين تتراقص الكلمات، يتداخل الفن والحياة. المتخيل والواقعي، وتصبح تناقضات الأشياء تناسقا، وفوضاها نظاما."¹ وتكون مهمة المبدع والقارئ معه هي توسيع أو تعميق الاستجابة لهذا الفن؛ سواء بالقبول به أو الطعن فيه تبعا لنمط العيش الذي يعكسه هذا الفن أو طبيعة الجمال الذي يدافع عنه الإبداع ويمجده.

وسواء كان النص نتاجا لغويا يلتزم بمقاييس جمالية تحافظ على وحدته الداخلية، أو تعدد مكوناته وتشابك امتداداته، فإنه يتخلى عن المعايير التي تتحكم في توافقاته مجموعة من القواعد التي تحدد نوعه الجديد، ومعرفة النوع الذي ينتهي إليه النص حتى يحقق ذلك الاستقرار النفسي للقارئ، ويقبله طبعه لغاية الفهم، وفقا لعرف كتابي يخص كل جنس إبداعي أو كتاب، "وعموما ما نقصده بالأعراف الكتابية هو السلوك الكتابي أو التأليف المتكرر، في زمن وبيئة وثقافة محددة، شرط أن يسار عليه لفترة تسمح باعتماده، والعمل على تقييده وتأصيله، قبل أن يخرق بعرف ثاني."²

ل للوصول إلى مفهوم النوع الأدبي وعلاقة القصة القصيرة جدا به ينبغي استحضار المراحل التي مرت منها نظرية الأنواع الأدبية وإعطاء فكرة مبسطة عن هذا المفهوم والنص الذي ينتمي إليه. ونحن هنا لن نستعرض هذه الأنواع أو النظريات لأننا غير معنيين بها إلى حد ما، ولا نريد للبحث أن يخلق متاعب لنفسه وللقارئ عبر التشعب والانغماس في قضايا أدبية متنوعة ومتعددة، قديمها وحديثها، والمتجددة على مر الأزمنة، لذلك فإننا نشير فقط إلى بعض الحثيات بين الفينة والأخرى في عملية (توجيهية)، أو كبوصلة للإحاطة بمخرجات هذا البحث المتواضع.

لقد مرت نظرية الأنواع الأدبية بمرحلتين أساسيتين: -مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة، التي دعت إلى فصل الأنواع بعضها عن بعض والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره.

- ومرحلة وصفية ظهرت حديثا لا تعنى بحكم القيمة النوعية ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديدا فاصلا ولا تقول بقواعد نهائية صارمة وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية.⁴ ولا بد من الاعتراف أن الأدب عرف أشكالا متنوعة تنقلت ما بين المقالة والسيرة، ومعظم الأدب الخطابي، أي أن هذا التوسع والتقلص عبر مراحل التاريخ يحتكم إلى الوظيفة الجمالية التي تطبع أو يستقر عليها كل نوع أدبي "على أن طبيعة الأدب تبرز كأوضح ما تكون عليه حينما

¹ فن معايشة القصة القصيرة، تأليف محمد محمود عبد الرزاق، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، 1995 ص 7، PDF.

² أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجية النص العربي، تأليف: د. جمال بوطيب، مشورات الكلية، مطبعة أنفو برنت، الطبعة الأولى، 2014، ص 11.

⁴ شعرية القصة القصيرة جدا - دراسة، تأليف جاسم خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، ص 41، PDF.

يرد إلى نواحيه الأصلية، فمن الجلي أن مكث الفن الأدبي يقع في الأنواع الأدبية التقليدية من شعر غنائي وملاحم ودراما، والمسرح فيها كلها عالم الحكاية والمخيلة"¹

ويرد الكاتب "أوستن وارين" أيضا إلى القول بأن الوظيفة الأساسية لأعراف النوع تبقى من ناحية المبدأ دائما هو السعي نحو تأسيس عقد ومذكرة تفاهم بين الكاتب والقارئ من أجل إتاحة الفرصة لاشتغال توقعات بعينها ويسمح أيضا بممارسة الحرية الكاملة دونما إخلال بشروط الميثاق، التي من جملتها الدعوة إلى التقيد ببنودها بعدم استنطاق هاته النصوص- التي هي في الأصل عقود موائيق بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (المتلقي) تحت التعذيب؛ بجعلها تقول ما لا تستطيعه، أو تتقبله ضمن بيئتها، أو بأن تلصق بها تهم تجنيسية (سنأتي على ذكر ذلك في إحدى محاور البحث)، إلا أنه يُسمح بالتوافق مع هذه الانحرافات عن الصيغ المقبولة في مباشرة النصوص والقضايا. إن المسألة بالأساس والغاية المرجوة من كل هذا هو جعل النص قابلا للفهم والإدراك وقادرا على تبليغ الرسالة وليس مجرد فئة تجنيسية لهذا الكلام عن آخر. ويذهب دراسون آخرون إلى اعتبار جنس القصة بشكل عام إنما هو شكل جديد على الإبداع العربي، ومنهم ثروت أباطة الذي يقول: "إن القصة بشكلها الحالي جديدة على الأدب العربي" وقوله أو رأيه في ذلك يرجع إلى القناعة أو (الحقائق) التاريخية لكون العرب لم يسبق لهم أن امتنوا القص أو الحكى مع العلم على أن الحكى خصيصة إنسانية وضاربة في القدم ، وأن جذورها عميقة في التاريخ ومتشعبة بتشعب الحضارات وتنوع الثقافات الإنسانية، ولربما سبقت لغات ولهجات إلى القص والحكي أو السرد قرونا من قبل، وقد اندثرت تلك النصوص أو لم يعد لتلك اللغات و اللهجات أو اللكنات حاضرة أو حية إلا ما نذر من بقايا أثرية تدل عليها؛ لتدحض هذه المزاعم بكون أن الفن القصصي لم يكن عند العرب.

ويعزز ثروت الكلام في هذا الصدد بالقول: "فلم يكونوا (أي العرب) بحاجة إلى القصة والمسرح، فقد كانوا بعيدين كل البعد عن منابت هذين الفنين، " وأن ما يؤكد هذا الزعم هو ديوان العرب، وأن الشعر كان هو البوابة الوحيدة التي يطلون منها على باقي العوالم، مع العلم أن الرحلات التجارية أو العلمية التي قاموا لعبت ولا زالت إلى حدودنا (ويقصد الرحلات والهجرات على اختلاف وجهاتها وغاياتها) كان ولا يزال لها دور كبير في تناقل الحضارات، " فيعتقد أن التجار من العرب لم يكونوا يمتنون بمجال القصة أو المسرح.²

وأن هاذين المنبتين جاء من تربة غربية، أو ترعرا في بيئة غربية. ولذلك العرب لم يستنبتوها في تربتهم إلا في العقود الأخيرة، بعد الاحتكاك المباشر، والمتكرر، بالتربة الغربية، عبر الرحلات التجارية، أو عبر الرحلات العلمية، والفكرية، التي كانت تقدمها النصوص الغربية، التي كانت الترجمة هي القنطرة الوحيدة للبلوغ إلى ضفة النصوص الواقعة هناك (في اللغة الأخرى)، وذلك كان أحد أهم الأسباب التي دعتنا إلى ترجمة هذه النصوص القصصية. وهذا الجنس الإبداعي بشكل خاص، حتى نبين أن مجال الإبداع لا يعرف لون أو هوية خاصة، وإنما يتنقل ويتعايش مع البيئة التي تحتضنه. وحتى نكمل ما قد يذهب إليه جل الدراسين والنقاد عن منابت هذا الفن

¹ نظرية الأدب. تأليف: أوستن وارين و رينه واليك، ترجمة معي الدين صبيحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرايبيشي، 1392 هـ - 1972 م، ص 26.

² القصة في الشعر العربي، تأليف: ثروت أباطة، الناشر: مكتبة مصر ص 4، PDF.

الأدبي نجد باحثاً آخر (جاسم خلف) الذي يؤكد على هذا المعطى عن كون القصة العربية الحديثة تنحدر من مصدرين؛ وهما التراث الأدبي القديم بملامحه السردية المشوقة، والأدب العالمي الحديث بدرايته وتجربيته المتأثرتين بالأجناس الإبداعية الأخرى ويستدرك فيقول: "ولعل أنجح وألمع القصص العربية الحديثة هي التي نهلت من الينبوعين بشكل متوازن، فلا عاشت على وهم القديم الأقل، ولا حلمت بسراد الجديد المستورد".¹

و لذلك فإن جنس القصة القصيرة يعتبر مخلوقاً زئبقياً، يراوح ما بين قلم وذهن المبدع و يروغ بين يديه في صراع حميم حتى يتمكن منه، فتصير النصوص شهيدة عصرها إذا ما نجحت في طرح القضايا المختلفة والمتنوعة على شائكتها في ذهن المبدع، لأنه لا يمكن للمبدع أن يمارس طقوس الإبداع و أن يخرج لنا عملاً إبداعياً بمعزل عن القضايا التي تؤرقه هو نفسه، ما دام الإبداع يقتات من تربة المجتمع ويعيش على بقاياها وأطلاله أحياناً، أي "إذا تطابقت لغته مع فكرته أمكن القاص أن يجسده في عبارات مقتضبة هي الحد الأعلى في عملية الطرح"² على أن تكون النصوص شهيدة عصرها تعالج قضايا لم تفقد صلاحيتها بعد.

ولنا مثال في بعض النصوص التي كانت ولا زالت على قيد الحياة أي الحياة المعرفية لها، كأبار بترول لا تنضب، وهي النصوص الإبداعية التي تعيش وتعمر لقرون، وخير مثال لنا القرآن الكريم، ولو أن القياس هاهنا غير واجب ما دام محتواه كلام إلهي منزّه عن الخطأ، وعلى "اعتبار أن النص خزان من الإمكانيات الدلالية"³، وهو ما يجعلنا نؤكد الطرح حول النصوص التي قمنا بترجمتها، هي نصوص لا زالت تنفس إبداعاً، ما دمت كقارئ استهوتني وقد مضى على كتابتها ما يربو على العقدين من الزمن، ولا زالت محتفظة بطراوتها ونضجها المعرفي والإبداعي، هذا في تقديرنا الخاص، ونحن لم ننظر إلى ذلك بعين نقدية متمكنة أو متخصصة، حتى نستجلب مكامن الخلل فيها، وهو خلل لا محالة يطال كل عمل بشري، ونقص يسري على كل العمليات الذهنية التي تطبع عقل البشر. وهنا المبدع على الأخص.

وكأي دارس يتلمس طريق البحث السليم في العلم والمعرفة، يجعلنا نقول بأنه ليس الهدف من هذا البحث تأريخ القصة القصيرة ولا الإحاطة بجميع مراحل تطورها الجزئية، وإن كنا لم نفصل في جزئيات كثيرة واكتفينا بالإشارة إلى بعض المواطن التي رأينا أنها مهمة للباحث ما دام أننا نظرنها إليها بعين الاهتمام أيضاً، (الأمر نسبي طبعاً)، فهو بحث لا يصبو إلى المسح التاريخي لموضوع القصة والقصة القصيرة في عمومها، أو بعرض تمفصلاته (الجنس الأدبي) الدقيقة، لذلك نحن نلتزم العفو من الباحث أو الدارس إذا ما صادف أن وجد أننا لم نكن منتظمين في عرض بعض المعطيات أو غير دقيقين في كشف بعض المستور حول هذا الموضوع القديم الحديث والشائك في مظهراته على مر الأزمان.

كما إننا لم نسعى إلى تحليل نتاج كل من ساهم بقلمه في إغنائها واستمرارها (أي القصة). لقد سبقنا آخرون إلى هذا، بل إن الهدف هو التلميح وإثارة هذا الجنس الأدبي الذي قمنا بترجمته، و"لئن كان كتاب من

¹ شعرية القصة القصيرة جداً – دراسة، تأليف جاسم خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، PDF.

² التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، دراسة أدبية، تأليف: حسن غريب أحمد، PDF.

³ الموسوعة الكبرى للسرد العربي، تأليف: مجموعة من المؤلفين، إعداد وإشراف: د. جمال بوطيب، منشورات مقاربات، الجزء 2، مطبعة بلال، الطبعة 1، 2016، ص 8.

الدرجة الثانية أو حتى العاشرة ممن عاشوا في الماضي يستحقوا أن يُدرسوا، فإن كاتباً من الدرجة الأولى أو حتى الثانية في زماننا يستحق أيضاً أن يدرس¹ كما هو الحال مع كاتباً قيد هذا الدرس. ولعل ما يحدث التأثير في المتلقي هي الأحداث (الحدث) الذي يصوره الكاتب في النص القصصي عبر التفاعل الذي يحدثه بين الشخصيات من خلال سلوكياتها وطبيعتها تفاعلها مع الأحداث، مما ينعكس على طبيعة تفاعل القارئ أيضاً مع الحدث الذي ينمو عبر تناقضاته سواء على مستوى تقنيات السرد الجديدة، أو خصوصيات الزمن ودلالته، "فهو حدث زئبقي يتطلب من القارئ الدخول في مساءلة مرجعية للموروث الثقافي والفكري، لأنه يتوزع أحياناً عبر أسطر القصة كاملة، على عكس، القصة الكلاسيكية، التي يظهر فيها عبر بنية نصية صغرى، فيقتل في المتلقي روح المتعة والإدهاش."²

هذا الإدهاش يتولد من حُسن تدبير تقنية السرد المتمثلة في التشويق، الذي يلعب فيه الزمن دروا حاسماً، ولنا في حكاية شهرزاد خير مثال على ذلك؛ التي نجت من سوء مصيرها، "لأنها عرفت كيف تستخدم سلاح التشويق، تلك الأداة الوحيدة في الأدب التي لها سلطان على الطغاة والمتوحشين..."³ وذلك عبر ذكائها في سرد الحوادث، وصور شخصياتها، لكن لم تعتمد على شيء من هذا وهي تحاول أن تنقذ حياتها من زوجها الفظ، بل كانت كل هاته الأمور ثانوية، أما هي فلم تبقى على قيد الحياة إلا أنها استطاعت أن تجعل الملك بسائل دائماً: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ وفي كل مرة تدركها شمس الصباح، تتوقف في منتصف الجملة، تاركة سائلها يحملق فيها كالمندهول.⁴ وهنا دور القاص أو الكاتب الفطن، الذي ما يلبث القارئ يدرك النهاية أو المضمون حتى يترك له باب التأويل على مصراعيه، في انتظار التكملة في نصوص قادمة. فلا يكاد يقبض على معنى حتى ينفلت منه آخر.

وهذا لا يعني الدعوة إلى الإغراق في الغموض والمجاز، لأن الغاية ليست جعل القارئ يعيش التيه، ويفقد البوصلة، ولكن الهدف الأسى هو المتعة والفائدة والنصيحة والموعظة والتذكر عبر آلية التشويق والسخرية والحجاج، وما إلى ذلك من الأساليب التي يقدر عليها كل كاتب. فالمجال أو البيئة من شأنها أن تفسر سلوك الشخصية وتضيء بعضاً من جوانبها النفسية" على ألا يكون الوصف العام لمجال الأحداث في جميع مظاهره السابقة منعزلاً عن الحوادث والشخصيات في القصة"⁵. لذلك؛ فالغاية من هذا الوصف الدقيق هو تفسير للحالات، والدوافع النفسية، للشخصية داخل القصة، ويمهد للتطورات، ويبرر الحدث أو الأحداث التي تتصاعد في النص، وهذا يعتبر بلا شك مظهرًا موضوعيًا في القصة من خلال الصلة الوثيقة لذلك بتصوير الشخصيات داخل القصة. وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية في القصة، وله صلة وثيقة بتصوير الأشخاص فيها.

¹ نظرية الأدب، تأليف: أوستن وارن و رينه واليك، ترجمة معي الدين صبيحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرايبي، 1392 هـ - 1972 م، ص 54.

² -مكونات السرد في النص القصص الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، تأليف: عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. ص 69.

³ أركان القصة، تأليف: ا.م فورسة، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، الناشر: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960، pdf، ص 35.

⁴ المصدر نفسه. ص 35.

⁵ النقد الأدبي الحديث، تأليف: الدكتور/محمد غنيي هلال، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، يونيو 2005، ص 561.

2. إشكالية التجنيس:

من المعروف أن عملية التجنيس عملية مهمة لما لها من فوائد في فهم محتويات العمل، وإدراك أبنيتها الجمالية والفنية، واستيعاب النظرية الأدبية تصورا وتقييدا وتطبيقا ووصفا. لذا، يلاحظ كثير من الدارسين والقراء اختلاف المصطلح من مبدع إلى آخر، ومن ناقد إلى آخر. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على اضطراب المصطلح من جهة، وحدائته، وجدته، من جهة ثانية في الساحة الثقافية العربية. و"تتبدى هذه الإشكالية من كثرة المصطلحات والمفاهيم التي أطلقها مبدعون ودارسون حول هذا الفن، خاصة من ينسبها إلى أجناس أخرى، وهي باختصار (الشعر المقالة، الخاطرة، القصة القصيرة، النكتة، الخبر الصحفي) وقد تسابق محبو كل جنس وأنصاره لنسبها إليه".¹

ومن ثم، فالمصطلح التجنيسي الأكثر هيمنة في المغرب بصفة خاصة، وفي الدول العربية بصفة عامة، هو مصطلح (القصة القصيرة جدا)، وهو مفهوم دخيل على الثقافة العربية، أخذ من الثقافة الغربية (les Histoires minimales، Short-short story، Microrrelatos). فهناك من اختار مصطلح (قصص) دون الإشارة إلى كونها قصة قصيرة أو قصة طويلة أو قصة قصيرة جدا، مثل جمال بوطيب حين أثبت على غلاف العمل كلمة (قصص) تاركا الحرية للنقاد، فالقراء على حد سواء، في تجنيس العمل بأنفسهم، دون أن يقيد به بمظهر من مظاهر التجنيس، ولتفادي أيضا حساسية القراء والنقاد نحو هذا التصنيف أو ذاك. وهذه يمكن أن نقول بأنها عملية ذكية من الكاتب في مراوغة المتلقي، ودفعه إلى النهاية من أجل قراءة العمل قبل الحكم عليه من واجهة الغلاف ثم العدول عنه.

ورغم هذه المراوحة بين الأخذ والرد في تمثل هذا الجنس الأدبي، فإنه لا بد وأن تشترك كل الأجناس في قيم واحدة أو لنقل اعتمد إمكانات لوجستية أسلوبية وتخيلية واحدة، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة بينهم، ذلك "أن عددا من موادها الأولى مشتركة (عاطفية – تخيل – واقع-مقولة...)، لكن كل الأجناس سار في طريق خاص به"² والقصة في الأدب العربي وفنون الأدب والتي تمت للقص في فنها وغرضها قسما:

مترجم دخيل وعربي أصيل. ونذكر من النوع الأول: كليله ودمنة، ومن النوع الثاني نعرف المقامات ورسالة الغفران، وحي بن يقضان وغيرها. وهناك من الباحثين العرب³ الذين تضاربت آراؤهم عن نسبة فن القصة القصيرة إلى الجذور العربية أو الغربية؛ فنجد ممن يدافع عن كونها ذات جذور عربية من أمثال مصطفى الشكعة الذي يعد المقامة قصة قصيرة، ويعد العرب بها سابقين للغربيين شأنهم في ذلك شأن آثارهم في الشعر والنثر، فهو ومما نشرته الصحف للدكتور الشكعة أن المقامات التي كتبها بديع الزمان الهمذاني هي عبارة فن قصص قصيرة.

¹ القصة القصيرة جدا-مقاربة تحليلية، تأليف: د. احمد جاسم الحسين، الناشر: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2010.PDF، ص. 35-36.

² المصدر نفسه،

³ من أمثال مصطفى الشكعة والدكتور السيد حامد النساج.

وبذلك سبق العرب في كتابة القصة القصيرة، وهو رأي رد عليه الدكتور سيد حامد النساج فقال بأن القصة القصيرة فن غربي حديث، لم يعرفه العرب من قبل، وأن المقامات ليست قصصا قصيرة بالمفهوم الحديث؛ غير أنه تلت هذه المعارضة في تبني الرأي أراء لنقاد آخرين منهم الدكتور زكي نجيب محمود الذي لم يعتبر المقامة قصة قصيرة، وأن القاص كمثّل من يزين آنية من الفخار، في الوقت الذي نجد فيه رأي الناقد الأستاذ علي شلش يتسم بنوع من المصادقية والمرونة إن صح القول بذلك، فرأى أن القصة شريكة في الفنون العربية، وأن السرد هو القاسم المشترك بين هذه الأنواع الأدبية، في جواب يكاد يدخل في ديبلوماسية الأدب.

يعترف "شلوفسكي" Shklovsky الناقد الروسي الشهير – بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتمازج معا لكي نحصل على مبنى حكايتي sujet مناسب، ذلك: أن وجود صور ما، أو وصف حادث معين، لا يكفي -كما يقول- لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة. لقد جاء لفظ قصة story بشكل عام في الإنجليزية من الأصل Historia الذي يعني التاريخ history، والذي يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار، وكذلك طريقة سردها، ويشير كذلك إلى سلسلة من الوقائع. إن القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلقة، قصيرة أو طويلة، كاملة، أو ناقصة، شفاهية أو مكتوبة، ممكنة أو مستحيلة، أي أن سلسلة من الأحداث التي ينظمها الناس باعتبارها تسجيلاً أو محاكاة للحياة أو تحويل لها وابتعاد عنها يمكن أن تعد -هذه السلسلة من الأحداث- قصة، حتى عندما لا تستخدم الكلمات، كما في القصة التي ترسم في فن التصوير الزيتي مثلاً دون كلمات وكما في التمثيل الصامت (البانتوميم)¹ أو في السينما الصامتة.

وقد نجحت القصة القصيرة -بما أنها تحاول التعبير عن المغموين والمأزومين- محاولة التنبيه على الوعي الحاد، فيما صبت إليه وكتبت قصص عديدة عن شخصيات لا يتاح لها التعبير عن نفسها ومحاولة التركيز على المصير الفردي في خضم الجماعة، وهي في كل تجلياتها ومحاولاتها التجديد فيها لم تخفف من علاقتها مع المتلقي لإدراك كتابها أن إنهاء العلاقة مع المتلقي سيؤدي إلى وأد الفن، وأن أي تجديد لا يضع في حسابه طبيعة الفن وخصوصيته، وعلاقته مع المتلقي هو تجديد لا يقيد ولم يسهم في فتح مدارك جديدة أمام الفن.

ومن هنا يتحتم على الباحث في القصة القصيرة كما قال محمد غنيمي هلال في كتابه اتجاهات القصة المصرية القصيرة، بوجوب تعرف الباحث واطلاعه على إنتاج الكاتب وآثاره ككل، ووضع اليد على ما أبدعه كتابها (أي القصة القصيرة) في مجالات الخلق الأخرى، وعن كون هذا الإبداع يصير في "اتجاه" واحد تقريبا (أي كخط تحريري لجريدة ما). وهذا حكم لا ندعي به النمطية في سلوك هذا الاتجاه في الكتابة أو ذلك، ولكن نصير واعين بأسلوب الكاتب وذائقته الفكرية والإبداعية، رغم اختلاف لون وجنس العمل الذي يبدع فيه. لماذا؟ لأن العمل (القصة القصيرة) تعكس شريحة من المجتمع، فبقدر تفاعل الظروف والملاسات والعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية والدينية داخل المجتمع بقدر ما يحصل، أو يكون نتاج هذا

¹ يعود أصل كلمة بانتوميم إلى اللغة الإغريقية، وهي مشتقة من كلمتين: (Panto) وتعني كل شيء و (Mimeomai) وتعني أقيّد، ومن مجموع هاتين الكلمتين انبثق مصطلح البانتوميم أو فن التمثيل الإيمائي الذي يعني فن التقليد أو فن المحاكاة لكل ما تحتويه الحياة.

التفاعل منعكسا على جنس العمل الذي يكتب فيه الكاتب وهنا القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا تصير الوعاء المفضل لإفراغ محتوى هذه الظروف فيها.

وكنتاج التفاعل الذي يحدث بين مختلف الأجناس الأدبية والغير الأدبية والشفهية والمكتوبة منها التي تشكل تربة خصبة لخلق نصوص قصصية ناضجة "بمعنى لا يمكن النظر إلى القصة القصيرة منفصلة عن الكاتب من جهة، و لا مبتورة الصلة عن نتاجه المتنوع من جهة ثانية؛ اعتقادا بأن ثمة عملية أخذ وعطاء لا تنقطع بين هذه الأجناس بعضها والبعض الآخر، عند الكاتب الفرد، وقلما نجد كاتبا للقصة القصيرة لم يتأثر في فنه القصير بما يمارسه في غيرها من الفنون الأدبية، ولن يصل الباحث إلى مثل هذه النتيجة إلا بعد معايشة طويلة لإنتاج الكاتب له."¹

فجمال بوطيب في قصصه القصيرة متأثر بكتابات الغزيرة في الحب، والعواطف، وتحليل المشاكل والأزمات القلبية والنفسية، وبالمثل نجده متأثرا في قصصه أيضا بحياة الأدباء الكبار من الغرب والشرق، من القديم والحديث، ومن الفلاسفة والمفكرين، وجمال بوطيب لا يختلف في رواياته الطويلة عن قصصه القصيرة، أو القصيرة جدا.

إن الأسلوب والموضوع، وانتخاب الألفاظ، وتقديم الشخص، لا افتراق بينها في كثير أو قليل. فقصصه القصيرة لا تبعد عن أن تكون روايات مضغوطة بصور أو بأخرى على حد تعبير غنيبي هلال في سياق آخر. ولذا عمل النقاد والدارسون على استنباط الأصول الجمالية التي أرساها هؤلاء الرواد، وحاولوا صياغة نظرية فنية للقصة القصيرة، من وحدة الانطباع وعدم تعدد الشخصيات والامكنة. وأن القصة، فن الوحدة، والعزلة، يعلل ذلك بأن كاتب القصة القصيرة فيه قوة الشعر في الإحساس بالدراما لأنه فنان شديد الفردية تغلب عليه انطباعاته، ولا تفرغ نفسه للتفاصيل، وأن كل قصة قصيرة تعتبر تجربة جديدة.

وكون الميراث القصصي عربيا كان، أو غربيا، فهو مليء بلا شك بالأخبار والنوادر والملح والطرائف، وهي عناصر تشكل الميراث القصصي لأي ثقافة أو حضارة، يبقى فقط عنصر التقدم والتطور الذي تتجاذبه الأزمنة، تارة بالهبوط، وأخرى بالصعود.. ولذلك؛ تحظى القصة القصيرة بمزيد من اهتمام الناقدين، والدارسين، نتيجة طبيعية لإقبال الكتاب الجدد عليها، وممارستهم للإبداع فيها، إذ لا يجد النقاد والدارسون بدا من متابعة هذا النتاج الجديد وتحليله، وتقويمه، ومحاولة وضعه في موقعه الصحيح من تاريخ هذا الفن في أدبنا العربي الحديث.

إن هذه الدراسة محاولة لإثارة بعض مكونات هذا الجنس الأدبي وهو القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا الذي اختير كي يكون محط الدراسة والترجمة في هذه البحث -فصوص الصبا- للأديب جمال بوطيب، وهذه بعض الخلاصات التي يمكن أن نخرج بها فيما يرتبط بهذا النوع الأدبي:

¹ اتجاهات القصة المصرية القصيرة، تأليف: د. سيد حامد النسا، الناشر: مكتبة غريب، ط1-1978/ط2-1988. ص 22. PDF

- فن القصة القصيرة جدا ليس مجرد تحقيق رغبات فردية في كتابة قصصية تغيّر النوع القصصي القصير المتعارف عليه، وإنما ضرورة ترتبط بالواقع الأدبي المعبر عن المتغيرات الحادة التي عصفت بالإنسان العربي منذ ستينيات القرن الماضي وما دونته من قيم ومفاهيم جديدة تحت وطأة اليأس والاغتراب وانحراف نسقية الواقع.

- إن المعايير والخصائص البنائية التي تميز نصا من نص آخر يعتمد على الثبات الاجتماعي الذي يعمل بدوره على ثبات التقاليد الخاصة بالتنوع، رغم تضارب آراء النقاد ومفاهيمهم حول ضبط هذا النوع الأدبي.

- ليست القصة القصيرة جدا جنسا أدبيا قائما بذاته يؤسس نفسه بنفسه وإنما هو نوع أدبي فرعي له أصول يتكئ عليها ويستمد وجوده منها كالنادرة والطرفة والخبر والأسطورة والخرافة والحكمة والمثل والحكاية الشعبية والمقامة وغيرها بتأثير سردي يقترب أو يبتعد بحسب قدرة القاص على ذلك.

- إن مصطلح قصة قصيرة جدا هو المصطلح المناسب حسب اعتقادنا بعيدا عن الاضطرابات الاصطلاحية وضبابيتها، إذ أن بنيتها الداخلية هي التي منحت (جدا) وجودا شرعيا لا يفرضه من الخارج عليها، بل بتفاعله مع تجليات، وتمظهرات بنائية، جعلتها تغيّر الموصفات المتحققة في أنواع قصصية أخرى.

- لا يمكننا أن نعد كل نص يمتلك خاصية الإيجاز والتكثيف قصة قصيرة جدا، فما يحدده هو النص، وانتماءه ضمن نوع أدبي بعينه، هي المهيمنات البارزة. وتتلخص في القصة القصيرة جدا بالحكاية، والتكثيف واللغة القصصية/الشعرية.

إن الموازنة بين العناوين القصيرة والعناوين الطويلة قد توقفنا على الخاصية الأولى التي تتميز بها لغة القصة القصيرة وهي خاصية "التكثيف" والتركيز اللغوي، ولا بد من الاعتراف بأن قدرا جديدا من هذه الخاصية يتحقق خلال هذه القصص، ويجعلها في كثير من الأحيان تقترب من لغة الشعراء أو تلتحم بها، بل ويجعل بعض مقاطعها تتحول في بعض الأحيان إلى شعر موزون،¹

- " (ابتسمي اكتب قصائد شفتيك الجائرتين، قلت لها ولم أقل

ابتسمي يحي رميم ابن ربيعة وجميل

وابتسمي ثانية يقبل العبد السيف للمرة الأخيرة قبل أن

يثقفه... يحرضه.... يغرسه...

في صدر آخر زخة مطر في زمن الجفاف)²

ونرى من خلال هذه الفقرات كأنها كتبت شعرا موزونا، وبقافية، إن هذه الفقرة تتحول بهذه الطريقة إلى قصيدة نثرية، وهذا المثال يثير هذه الظاهرة التي تتكرر كثيرا في إنتاج القصة القصيرة في الأدب العربي.

¹ تقنيات الفن القصصي: عبر الراوي والحاكي، تأليف: الدكتور أحمد درويش، إشراف: الدكتور محمود علي مكي، الشركة المصرية العامة للنشر. لونغمان، دار نوبار للطباعة. الطبعة الأولى 1998. القاهرة. ص 315.

² فصوص الصبا، (مجاميع قصصية)، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، الطابع: مطبعة وراقه بلال. فاس. المغرب، 2015. ، ط 3، ص

"إن القصة القصيرة جدا بهذا المعنى قد لاقت النفور، كغيرها من الأنواع الأدبية التي شاكست الذوق السائد في المجتمع،"¹ وهذا أمر يعتبر عاديا لأن قدر التجديد دائما الرفض في بداية ظهوره والتهكم والسخرية منه، غير أن هذا الجنس الأدبي ظل ثابتا يثبت جذوره بشكل يستطيع امتصاص هذا الزخم والعبور إلى بر الأمان.

إن الكتابة في هذا الجنس الأدبي يظل محفوفًا بالمخاطر، كون أن النص القصصي القصير كمثّل بندقية صيد برصاصات محدودة كما هي كلمات النص القصصي، ولا مجال للرعونة أو إفراغها دون هدف مقيد ومعلن لذلك فالكاتب جمال بوطيب من خلال المجاميع القصصية التي بين أيدينا عرف كيف يراوح مراوحة جدية بين الألوان الأسلوبية "فتلافي الوقوع في كثير من الأحيان التزين المتعمد أو التفكير الفلسفي المجرد."² وتلك تعتبر كلمات ومفردات النص القصصي، يختارها القاص بعناية فائقة ويدمجها بتركيز كبير داخل بنية النص، "كون أن جزءا من جودة اللغة يمكن أيضا في اعتمادها على الصورة الموحية وعلى الرمز الدقيق،"³ وذلك لأن الكلمة الواحدة يجب أن تلي حاجة واحدة وواضحة، ولا تقبل التمازج عبثا أو الاتساق في جمل إطنابيه تفرغها من محتواها العميق المنوط بها في النص.

لذا، فإن "هذا النوع القصصي الجديد -ق. ج -عانى من القياس في تأصيله بسبب المواقف التي تجاذبته في هذا الاتجاه أو ذاك، فموقف نسب القصة القصيرة جدا إلى الأصل الغربي وأنكر عليها جذورها العربية، وموقف آخر أسس وجودها من الجذور العربية وأنكر عليها أي صلة بالأنواع القصصية الغربية وموقف ثالث أقر لها التأثير في القصة الأوروبية والفرنسية بخاصة فضلا عن التأسيس لها من الجذور العربية."⁴

هذا، وقد أشرنا إلى ذلك من ذي قبل ولم نرم الغوص في دوايب هذا الإشكالات والمنازعات التي تتجاذب ما بين هذا الطرح أو ذاك أو الجدال الذي يجنح إلى هذه المزايم أو يعرض عن الأخرى، وإنما البحث يعمل على الإشارة بين الفينة والأخرى إلى هذا الاختلاف، والتضارب في الآراء حول طبيعة هذا النوع الأدبي في محاولة لدرء الشبهة عن البحث في الانتصار إلى هذه الجهة أو تلك.

¹ القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبد الحميد جودة السحار، دار مصر للطباعة، دمشق، 1990، ص 200.

² تقنيات الفن القصصي: عبر الراوي والحاكي، تأليف: الدكتور أحمد درويش، إشراف: الدكتور محمود علي مكي، الشركة المصرية العامة للنشر. لوجمان، دار نوبار للطباعة. الطبعة الأولى 1998. القاهرة. ص 317.

³ المصدر نفسه. ص 317.

⁴ شعرية القصة القصيرة جدا - دراسة، تأليف جاسم خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، PDF ص 56

3. القصة القصيرة كتصريف بين الأخذ والرد: هل هو انفلات أم تمنع عن التجنيس؟

لقد حار المنظرون والمهتمون بالنظرية الأدبية في الإجابة عن عدد من التساؤلات التي يبعثها البحث في تاريخ هذا الجنس الأدبي أو قراءة واقعه ومحاولة التنبؤ بمستقبله، واستطاع فن القصة القصيرة أن يخلق حوله ثلة من البؤر المعرفية التي تجبر القارئ على محاولة اقتراح مشاريع أجوبة لأسئلة الفن.

ولذاك يثير مصطلح القصة القصيرة جملة من الأسئلة التي لا بدّ من قول كلمات محدّدات حولها بما أن المصطلح يحيل إلى جنس أدبي له إشكاليات وهموم متنوعة، وبما أن هذا الجنس تتجاذبه تيارات عديدة وتناوشه منازع مختلفة. فقد كثرت تعريفاته التي تبارى عديدون في صوغها، كل منهم وفق المفهوم الذي وضعه في حسبانته مثلما حاول بعضهم الهروب من محاولة تعريفه لأنهم وجدوا أن لا سبيل إلى الإحاطة به. ولا نبتغي من الكلام السابق إعطاء القصة القصيرة قيمة ليست هي بأهل لها، وإنما هذا ما يستخلص من قراءتنا لكثير مما قيل حول هذا الفن.

ولهذا كان الوصول إلى تعريف شامل للقصة القصيرة يعد محاولة غير ذات جدوى. "فقد أثبتت الأيام أن هذا اللون الأدبي في تطور مستمر. وأن أشكاله تتعدد وتتكاثر كلما اختلفت التجربة أو تغيرت زاوية التركيز عند كاتب دون غيره."¹ وهو الأمر الذي كان قد أشار إليه حامد السيد النساج على اعتبار أن لكل كاتب تجربته الخاصة بتلون، وتختلف بتلون واختلاف تجاربه في الحياة، الذي لا شك أن هذا الاختلاف والتلون أيضاً نتيجة لتغيير أنماط التفكير في المجتمعات وتعدد ألسنتها وتقلباتها السياسية والاقتصادية المتعاقبة. مما يسمح للتجربة الإبداعية أن تنهل من معين هذه الأزمات النفسية والاجتماعية للمجتمع الذي يعيش فيه.

وفي هذا السياق، يذهب مجدي دومة إلى التأكيد على زبئية هذا الجنس الأدبي وصعوبة القبض على تعريف خاص له فيقول: "لا يخفى على امرئ أن محاولة تعريف جنس أدبي -أي جنس- أمر له إشكالياته ومنزلقاته نظراً لخصوصية الفن، وكون الفن دائم التحول والتجدّد ويسعى كل كاتب متميز أن يضيف جديداً في سيرورة الفن الذي يمارسه"². وهذا ما سعى إليه سواء (بشكل ضمني أو معلن) الفن القصصي بتبديده للفوارق التي تفصله عن الأجناس الأخرى، فأخذ من الشعر والمسرح وضمن كل أشكال السرد من السخرية والفكاهة والتهكم والجدية في التعاطي مع الأحداث والمواضيع، فكسر بذلك الأعراف الكتابية التي تقيد كل نوع على حدة. ومن هنا يظل هذا الفن حقلاً متجدّداً وخصباً، متنوّع المشارب، غايته (المضمرة) الثورة أو الانتفاضة ضد كل أشكال التنميط التي لا تسير تقلب المجتمع وتتعاظم مع تنوعه واختلافه. "ولا شك أنه مثل أي جنس أدبي آخر ارتهن بمجموعة من الأمور التي تخص دوره، وكيفية انتقاله من أطوار التسلية إلى الوظيفة الواضحة، وإلى تأثره بمجموع الحركات الاجتماعية التي ساهمت في إخصابه وتفعيله"³ وإن كان مفهومه اليوم يختلف عن مفهوم التشكل في نقاط رئيسية، وهذا طبيعي في سيرورة كل جنس أدبي، يتطور ويتنوع تبعاً للعصر.

¹ القصة العربية - أجيال وأفاق - أفاق - محمود باس محمود العقاد وآخرون، الكتاب 24، الكويت، 1989 ص 8-9.

² تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، 1960-1990، خيري دومة. بدون دار نشر أو تاريخ (قراءة الكترونية افتراضية للكتاب)

³ مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - 1987 ص 9-13.

وكي يبقى محافظاً على حياته لا بد له من مرونة تكسبه المزيد من الغنى والخصب. كما يمكن لنا أن نقف عند وشائجه مع المجتمع والواقع الذي يمتح منه، وهي وشائج إشكالية توقف عندها الدارسون طويلاً، ونحن إذ نكرر بعضاً من المعرفة التي سبقنا إليها الدارسون إنما هو التذكير بمحاولة تسييج البحث، من الخروج عن سبيله، هو الداع لذلك، ولا نبتغي التكرار من أجل الاجترار فقط، لذلك لم نسعى إلى تنظيم أو الغوص في هذا الميدان متسلحين بالتقنيات والوسائل البسيطة التي تضمن الخروج من مطبات ومزالق البحث الأكاديمي بأضرار خفيفة مع معلومات وإفادة كبيرة قد تحتسب في ميزان حسنات الباحث والباحث.

ومما لا شك فيه، أنه في تجليات الفعل الكتابي المختلفة للقصة القصيرة هو استجابتها كقصة، أو كنص أدبي لمعطيات اجتماعية فرضته، وأسهمت في نهضته تفاعلات عدة، وهذا طبعي في تاريخ الفنون الأدبية والإبداعية إذ لا بد لكل فن من ظرف اجتماعي ينهض في كنفه، ويستمد كثيراً من نسغه من أجواء هذا الظرف، وكل تطور بارز في سيرورته لا بد له من تواشج ظرف اجتماعي مع ظرف فكري مع مجموعة من المبدعين الذين يستطيعون فتح منافذ جديدة للفن والتعبير عن معطيات الواقع الذي يعيشونه، وقد كانت وشيجة هذا الفن بالواقع محوراً من المحاور التي تُنَوَّلَت عبر سيرورته، وهذا لم يكن يخصه وحده وإنما طال الرواية أيضاً.

ومما لا يختلف عليه اثنان؛ هو دور الواقع في صياغة الفن. لكن يختلف هذان الاثنان وغيرهما في آلية الصياغة والانتقال من المحاكاة إلى الانعكاس ومن ثمة إلى المخالفة في ظل معطيات عديدة ذات جوانب فكرية واجتماعية وذاتية تفرزها مجموعة الظروف المحيطة والأحوال المرافقة لتاريخ الفن، إضافة إلى الوظيفة التي يسعى إلى تحقيقها والوعي الذي يريد أن يوصله، فالفن يحاول اختزال كثير من التجارب الواقعية عبر رؤى واعية ويحدد الموقف منها والسبيل إلى تنميتها أو تجاوزها مثلما يكتفي في حالات عديدة بالإشارة إليها ولفت الأنظار، وهذا يفرز بدوره نصوصاً ليست بسوية واحدة، لها علاقة بالموهبة والمدركات والوقائع، وفهم دور الفن، لكن لا بد من تأكيد أمرين يخصان علاقة فن القصة القصيرة بالواقع فهو ليس محاكاة وتطابقاً مع هذا الواقع، وهو أيضاً لا يمكن أن يتخلى عن علاقته مع الواقع، هذه العلاقة التي تمدّه بالكثير من الخصوصية، فالفن هو "صيغة متميزة لمعرفة العالم جمالياً".¹

يعتبر جنس القصة -إذن- كمثله من الأجناس الأدبية التي تعمل على إدخال نوع من أنواع المتعة إلى النفوس؛ وتشكل بذلك حسب المفهوم الكانطي . امتداداً للحياة، وسيرورتها. فالفن والابداع يعيد لنا -وإن كان بشكل غير كاف- ذلك التوازن النفسي والعاطفي، حينما نصير أمام لوحة فنية استعارية-وجهاً لوجه- كما لو أنك صادفت جمالاً أنثوياً، أو جمالاً طبيعياً، ليتركك في ذهول علك تستعيد بعضاً من حكمك المنطقي عليه، بعد أن يكون قد أخذ منك ما أخذه من الذهول من الدقائق والساعات. فاستعادة القارئ لوعيه الحقيقي والمنطقي في الحكم على الأشياء ينسحب كذلك أو يوازيه في حكمه على الإبداع والفنون بتنوعها

¹ جماليات الرواية، تأليف: د. علي نجيب إبراهيم-الناشر: دار الينابيع-دمشق-1994-ص8.

واختلاف أشكالها، وتمايز أذواقها. ونحن هنا معنيون بفن أو جنس أدبي لطالما أثار الجدل والنقاش حول تأصيله، وإيجاد مكان له ضمن الأنواع أو الأجناس الأدبية التي سبقتة. أو تتواجد معه. وهو القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا.

وإذا كان التغيير هو سمة الوجود والموجود، والتحول صفة جوهرية لكل المخلوقات في البر والبحر وفي الأرضين والسموات، فلكل تغير وتحول قصة، "والإنسان منذ خلق مولع بالقص، يمارسه دون أن يدري ما اسمه، فقد لاحظ الإنسان الأول الماء الذي يجري في النهر وتساءل عن مصدره، وإلى أين مضى، فحاول أن يعرف قصته، وسمع صوت الرعد فتساءل عن المصدر وسببه وماذا يحدث بعد انتهائه، ...، وهكذا توالى رحلته مع الحياة، في محاولة دائبة لاكتشاف العالم المحيط به وكيف ظهر، وما زال يمارس فضوله وحب استطلاع له لاستخلاص قصة كل شيء تمهيدا للسيطرة عليه."¹

وقد غدت القصة مع توالي الدهر مصدر للمتعة وإزجاء الوقت، وكذلك صارت نوعا من الإرشاد الضمني لما تتضمنه من الموعظة وإسداء النصيحة التي تتمركز في الحدث، والأثر الذي تركه في نفس محبها حتما يبعث على نوع من الارتياح نتيجة تفاعل المتلقي، ونهاية الحدث، هذه الرؤية تغيرت مع نضج الإنسان اجتماعيا وذهنيا ونفسيا إذ قلنا أنه لم يعد مغرما بالقصة من أجل قضاء وقت القراء، مما يتيح عملية الحكمي داخل المتن القصصي من المتعة والإحساس بالذات، لذا "صار يتوق إليها من أجل العبرة والاستفادة، ثم غدا يطلبها في محاولة لإعادة الماضي العزيز، وهكذا أصبحت القصة أنسية بالليل والنهار ومادة سمره مع الجماعة، بل لقد باتت ميراثه الذي يخلفه لأحفاده راجيا أن يحفظوه"² كما حفظه أجدادنا وأجداد أجدادنا من قبل ذلك، عبر توارث عملية الحكمي التي كانوا يمارسونها أثناء الليل مع أطفالهم في المنزل. أي أن القصة لم تكن تعرف العمر أو تقاس بالتجربة في الكتابة، بل كان يمارسونها بالفطرة وتلك هي خصيصة بالإنسان.

لا تزال ثمة مشكلات تتلبس هذا الفن. وتشهد الساحة الثقافية العربية نشوب الجدل واحتدام النقاش بين حين وآخر حول قضايا الشكل والمضمون والبناء القصصي والصدق الواقعي والصدق الفني والسر والحوار بين اللغة الفصحى واللهجة المحلية. "والذين يلجؤون إلى إدارة الحوار على ألسنة أبطالهم بالعامية يضعون نصب أعينهم طبيعة رسم الشخصية. وكأنما يدير على ألسنة شخصياته ما يدور على ألسنتهم في الحياة الواقعية دون اختيار أو تهذيب"³ وهو الطرح أو الزعم الذي يفنده كاتبنا جمال بوطيب حين توظيفه للهجة العامية، ولكن بحرفية تستجيب لظروف الحدث ضمن زمن ومكان بعينه

وإذا ما أردنا القول أو الحكم من وجهة نظر شخصية فنعتبر كل هذه العناصر والقيمات ضرورة لاكتمال النص القصصي وتحصل رونقه الإبداعي، فلا يمكن أن نمارس عملية الإبداع وفقا لضوابط وقوانين زجرية

¹ توظيف التراث الادبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، إعداد: حصة بنت زيد سعد المفرح، PDF، ص 21.

² المصدر نفسه ص 22.

³ القصة القصيرة والحكاية في الادب الفارسي-دراسة ونماذج، تأليف: عبد الوهاب محمود غلوب، المكتبة الثقافية، مطابع الهيئة المصرية العامة للمكتبات، ص - 19، 1993، pdf.

(كتابية) مادام الشكل الكتابي هو نثر، وأن الشكل غير ذي وزن كبير، إذا ما استثنينا الشعر الذي يمتاز بالإيقاع والوزن، لكن هذا لا يعطي الحق في أن نمارس طقوس الكتابة بشكل هاوي وعبثي، أن نجتمع الكلام في جمل وندعي أننا نكتب شكلا كتابيا سواء كان قصة أو رواية أو مسرحا، رغما تداخل هذه الأصناف فيما بينها من حيث البنية والحمولة المعرفية والمعنوية؛ و لو كان ذلك بتفاوت نسبي بين هذا الجنس الإبداعي أو ذاك.

"للقصة، إذن، قوالب متعددة، ومتنوعة بتنوع واختلاف كتابها، وإذا ما صادف أن كتب قاص (كبير) عملا قصصيا متخذا أعرافا جديدا على النوع الأدبي فلا نظن أن هذا الخروج سيسقط عنها أو عنه صفة القاص أو النص القصصي أو صفة الإبداع بشكل عام، وسيسارع النقاد والدارسون والمهتمون بالحقل إلى إيجاد مقابلات نقدية تتواشج مع الطرح الجديد للنص (المبتدع).

فأحيانا يأخذ النص قيمته ويكسبه حضوره في السوق النقدية والإبداعية من قيمة الكاتب نفسه وكذا من قيمة المجتمع الذي أنتج هذا العمل. فالقوة الاقتصادية والتكنولوجيا تتحكم، أو لنقل تحكم هي الأخرى على جودة العمل وتصنفه تبعا لأغراض قد تكون سياسية بالدرجة الأولى، وأحيانا الغطرسة أو الأنا المهيمنة تدفع القوى المتحكمة لأن تتحكم أيضا في جميع ميادين الاختراع، بما فيه الإبداع نفسه. وهو الطرح نفسه الذي يزكيه الكاتب جاسم خلف: "وأكد أقول إنها تتعدد بتعدد القصص الجيدة عن كل كاتب.... ومن ثم فإن للقصة القصيرة ألف قالب وقالب، ولا يجرؤ أحد على صلبها في قالب واحد، أو على النهج بكتابتها بطريقة معينة"¹. وهذا يدفعنا مرة أخرى إلى طرح السؤال في محاولة لاستقصاء كنه هذا الجنس الأدبي الذي يراوح بين هذا التعريف وذاك، متفلتا من القبض عليه ضمن تعريف مقيد ومنضبط.

فيمكن القول إن القصة القصيرة جنس ثوري ولا يقبل بالجاهز من الأحكام والقوانين التي تحكم باقي الأجناس الأدبية، لذا عدنا وطرحنا السؤال مرة أخرى، إذا ما أردنا أن نفصل في حيثيات هذا الجنس الأدبي، لكننا دائما نقول ونكرر ألا نبحت في هذا النوع من الإبداع إن عموديا أو أفقيا، مكتفين فقط بنثر بقع ضوء هنا وهناك حتى لا ننتيه نحن والدارس في تلايب هذا الميدان العميق والعويص.

¹ فن معايشة القصة القصيرة، تأليف محمد محمود عبد الرزاق، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، 1995، PDF ص 28.

4. ما القصة القصيرة جداً؟

رغم سهولة الإجابة عن هذا السؤال؛ إلا أن مشروعية القصة القصيرة جداً ما زالت تكمن في مشروعية الاعتراف بها، وهو ما أشرنا إليه باستحالة القبض على تعريف معين يخص هذا الجنس الإبداعي على غرار مثله من باقي الأجناس، وبخاصة عندما نجد استسهالاً للكتابة في مجالها؛ وكأن هذا الفن السردى ملقى على قارعة الطريق، بلا ثمن أو أنه بأسعار بخسة جداً، وهو رأي ليس من أجل النقد فقط ولكن هو نتيجة النصوص (القصصية القصيرة جداً) التي صرنا نتحاشاها في عديد من المنابر، واستوطنت كل الأماكن ونقرأها أحياناً لكن لا نجد تلمح المتعة الفنية والدهشة التي تمتاز بها النصوص القصيرة، رغم أن هذا رأينا أيضاً في عديد من النصوص التي تعتبر (عالمية)، ولكن أجدها ممتعة أو مشوقة كقارئ، رغم أحياناً يخفون أو يبطنون هزلة الحدث أو فقر اللغة بإيعازه إلى تيمة الغموض.

ربما لا يوجد تعريف واضح ومحدد لهذا الفن المراوغ شديد التعقيد، شديد الجمال في آن واحد (القصة القصيرة). "وإذا كان القص في اللغة العربية يعني تتبع الأثر، فإن القصة القصيرة تعني أيما اعتناء بتتبع أثر لحظات إنسانية حياتية شديدة الأهمية منتقاة من صميم الذات، وتفاعلها مع كل ما هو محيط بها"¹. وهو ما يجعله (الفن القصصي) أو يجعلها (القصة القصيرة) تحض باهتمام نوعي ومغاير عن تلك التي عرفتها أشكال السرد من قبله.

"إن آفاق القصة واسعة، بل لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن القصة أوسع الفنون والآداب آفاقاً، فهي تتسع لكل الفنون والعلوم والآداب، تؤدي أغراضها وإن كان أداء متواضعاً، فهي تتسع لأغراض الشعر من وصف وغزل ورثاء... كما تتسع للفلسفة والجدل والمنطق والحوار، وهي معرض حسن لعرض المذاهب الاجتماعية المتباينة، والآراء المتضاربة، وقد أصبحت دعامة من دعائم النفس التحليلي، وقد يرسم القصص بالوصف الجيد لوحات أخاذة، فيؤدي بالألفاظ ما يؤديه الرسام بالألوان"²

والقص في جوهره وجهة نظر ذاتية وموقف من الحياة، والقص كظاهرة إنسانية نشاط ينشأ بالضرورة ويتطور منذ طفولة الإنسان، وهي كظاهرة قد وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبي حاجات نفسية واجتماعية، ورغم اختلاف الكتاب والنقاد حول وضع تعريف ما للقصة القصيرة فإنهم تلاقوا على أنها نص أدبي نثري تناول بالسرد حدثاً وقع أو يمكن أن يقع أو هي حكاية خيالية لها معنى، ممتعة بحيث تجذب انتباه القارئ، وعميقة بحيث تعبر عن الطبيعة البشرية. لكن طبيعة القصة القصيرة أنها مثل الفن عمومًا، لا تخضع للتعريفات الشاملة المستقرة، حيث إنها ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل، بل هي لون من ألوان الأدب الحديث الذي نشأ أواخر القرن التاسع عشر-بماهيته المتعارف عليها الآن، دون الالتفات للتجارب البدائية سواء عربيًا أو غربيًا. وهذا اللون له خصائص ومميزات شكلية معينة.

¹ بحث شامل عن ادب القصة القصيرة، هشام بستاني، ص8، (Word)

² القصة من خلال تجاربي الذاتية، تأليف: عبد الحميد جودة السحار، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر ص-51، 1990، pdf.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قال "موباسان" Guy de Maupassant إن هناك لحظات عابرة منفصلة في الحياة، لا يصلح لها إلا القصة القصير، لأنها عندما تصور حدثًا معينًا لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وربما كان هذا هو أهم اكتشاف أدبي في العصر الحديث؛ لأنه يلائم روح هذا العصر، حيث إنه الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية والمألوفة، "وتعتبر القصة أو الحكاية من أقدم الأنواع الأدبية التي عرفها الإنسان. فقد تكون أقدم من الشعر لأن الإنسان بطبعه شغوف متطلع إلى معرفة الأحداث" ^{وعليه} فإن "القصة القصيرة تروي خبرًا، وليس كل خبر قصة قصيرة ما لم تتوافر فيه خصائص معينة. أولها أن يكون له أثر ومعنى كلي، أي تتصل تفاصيله وأجزاؤه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها أثرًا، كما يجب أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، حتى يكون هناك ما يسمى بالحدث." ¹

ويمكننا القول - حسب رأينا المتواضع - إن القصة القصيرة باعتبارها نشاطًا إنسانيًا فإننا لا يمكن أن نحدد لها موطنًا بدقة، وهي في ذلك شأنها شأن باقي النشاطات الإنسانية الأخرى سواء أكانت إبداعية أو معرفية عامة، مادام أن الإنسان هو صاحب المبادرة، وليس مخلوقًا آخر، وما دام الحكي والسرد هما فطرتان في الإنسان، فلا يمكن الجزم بمكان ولادة هذا الفن بهذا القطر أو ذاك، ربما قد يكون السبق إلى اكتشافه من قبل هذا الطرف أو ذاك، ولكنه تحصيل حاصل؛ أي أن فعل الحكي أو السرد فعل متأصل في الحياة الإنسانية، وشبه هذا الأمر كعملية اكتشاف لقطر أو منطقة نائية، فيتحقق لهذا المكتشف سبق الوصل إليها، ولكن ليس سببا في اختراعها أو إيجادها على الكرة الأرضية.

لذا، "فإن القصة مثل كل الأجناس الأدبية الأخرى، لا تخضع لسنة ميلاد أو وفاة بل إن ظهورها في فترة ما، وضعفها في فترة أخرى، يعود إلى قوانين الجنس ذاته من جهة، وقوانين المرحلة التاريخية من جهة ثانية. والثابت -بالإضافة إلى ذلك الجنس- أن الجنس الأدبي لا يولد من عدم، ولا ينتهي كذلك إلى عدم، بل إنه يخضع بالضرورة لعملية تحويل دائمة يتحكم فيها كل من العنصرين السابقين: الجنس الأدبي والمرحلة التاريخية في أفق إنتاج نص يلائم المرحلة التي يوجد فيها. ومعنى ذلك؛ أن الجنس القصصي -ككل الأجناس الأدبية- وليد تحولات أجناس سابقة وهو، في الوقت ذاته، يؤشر على ميلاد أجناس أدبية جديدة، قد ترتبط به بصلات من القرابة الأدبية البعيدة أو القريبة." ² كما يمكن لها أن ترتبط بالمنازعة في أحقية أهل كل حضارة في القصة باعتبار ولادتها من رحمهم، فهم كمن يتنازعون على أحقيتهم في موروث هذا البلد أو ذاك رغم أنهم لم يكونوا سكانه الأصليين أو مكتشفوه، وهو الأمر نفسه نعتبره يطال عملية الإبداع، بحيث نجد من النقاد والدارسين مما يتعرضون إلى هذا الفن سواء بمناصرتهم أو الاقتصاص منه لحساب نوع آخر.

فإذا تجاوزنا الأساطير باعتبارها تمهيدًا للفن القصصي، فإننا نجد أن عالم الحيوان كمادة للحكي كان اعتمادًا أساسيًا في قصص الأمم كلها، فكليلة ودمنة الهندية أو الأمثال العربية أو حتى القصص اليونانية

¹ بحث شامل عن القصة القصيرة، بقلم هشام بستانى، (Word).

² معجم مصطلحات القصة المغربية، تأليف: ذ. عبد الرحيم مودن، منشورات دراسات-سال، ط1، مطبعة: النجاح الجديدة - البيضاء، 1993.

والإغريقية كل ذلك مَثَل الحيوان فيه دورًا رئيسًا، وسنرى لاحقًا كيف أن كاتبنا انخرط في هذه العملية بإقحام هذا العالم (الحيوان) في عملية السرد من داخل نصوصه الإبداعية وخاصة القصصية منها إذا ما علمنا أنه يكتب ويبدع في أكثر من مجال.

ولعل الكاتب لم يختلف مع مضمون قصص هذه المجموعة "قصص الصبا"، أو مع قضايا بيئته التي تحيط به، أو مع القضايا التي أثارها، ولا مع الموضوعات التي تناولتها، "فالكاتب جاد في أن يكون "واقعيًا" معيشًا لقضايا الناس، متلمسًا أسباب مشكلاتهم وأحلامهم وتاريخهم وعقب ذكرياتهم، مجسدًا التناقضات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الصارخة مبررا تلك القوى التي تنخر في عظام المجتمع كالسوس رافضا كل صور الاستغلال والقهر والسلب الذي يستند إلى أسس غير إنسانية وغير وطنية وغير أخلاقية"¹ ولذلك فإن عملية السرد أو الحكى هي نفسها في القصة القصيرة جدا كما القصة القصيرة كما الرواية، وهذه كلها نصوص تتوحد في كون أنها لها جميعا سارد، هذا السارد الذي قد يكون هو الكاتب نفسه أو ينوب عنه شخص من شخوص عمله؛ فكاتب الرواية ليس حكرا عليه وإنما قد يكتب في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. هذه الجمالية والفنية لا يمكن لأحد أن يراها أو يتجسس عليها ما لم تكشف عن نفسها.

رغم كل هذا وذلك، تبقى القصة القصيرة جنس كتابي نزع جدا غير قابل للتعريف أو التصنيف، ومن ثم فإن القصة القصيرة جدا نص سردي، وقادر على أن يعبر عن ذاته بذاته دونما إخلال بالمعايير والتقنيات التي يحتكم إليها، مما يجعله جنس أدبيا إبداعيا يلقي الترحيب من لدن رواده رغم سهله الممتنع.

ولا ريب أن القصة القصيرة، لهي أصدق تعبيرا عن روح العصر من أي قول فني بديل، على الأقل في زمن الكاتب وزمن القارئ، ونقصه به الباحث نفسه. فلربما تتولد أجناس وأنواع أدبية وإبداعية أخرى في قادم الزمن، كمثّل هذا الجنس الأدبي. القصة القصيرة جدا. وغيرها مما لم يكن له وجود أو علامات على ظهوره وخلقه، ليتسجد المنابر الإعلامية، ويتربع على الصحف ويكون مادة دسمة سهلة الهضم والتداول بين مختلف طبقات المجتمع (المختلف). وهذا، بطبيعة الحال، يستدعي حضور ذات المؤلف؛ سواء عبر التواري خلف شخصية السارد أو الظهور علنا، لكن لا يمكن أن نقول بأن الكاتب أو المبدع ملتزم للحياد التام. "إن شخصية المؤلف الثانية" كما يراها بوث تحل المعضلة المتولدة مما هو مطلوب نظريا (حياد المؤلف). ومستحيل عمليا (حياده التام)، بحيث تتحقق صيغة وسط تعترف بوجوب الحياد، ولكنها تفرق بين نوعيه: حياد الابتعاد عن التدخل الصريح (البلاغة الواضحة)، وحياد التدخل غير المباشر بوساطة مجموعة من الاختيارات.²

إن سرعة العصر ووقت فراغ المرء لم يعد كالسابق، ليس لانشغاله كما انشغال الإنسان من قبل ولكن بسبب المؤثرات المتنوعة والمتعددة التي صارت تتحكم في جزء من وقته وتقتطع أشواطًا من حياته دونما وعي منه أو وعيا منه، ومما يكسب القصة القصيرة التميز والتفرد هو تمكّنها من تجاوز سائر الأجناس الأدبية الأخرى، بامتلاكها لغة الخطاب المنسجم مع العصر وأهله، ولذلك، فهي:

¹ التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، دراسة أدبية، تأليف: حسن غريب أحمد، PDF، ص، 180-181.

² القاعدة والنص: قراءة في منهج بلاغة الفن القصصي، تأليف: وين س. بوث، ترجمة: أحمد خليل عرفات وعلى أحمد الغامدي، 1996م، ص 500.

أولا قصيرة، أي أنها يمكن أن تستوعبها الصحيفة اليومية والأسبوعية، كما يمكن أن تحتضنها المجلة أو أن تضمها دفنا كتاب، وهي ثانيا "قابلة لأن تكون في مجلة سياسية أو ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو نسائية أو سياحية أو مهنية، وغير مستبعد أن تكون في مجلة علمية. فأغلب هذه الألوان من المطبوعات يرحب بالقصة بوصفها نصا أدبيا يتعامل مع الوجدان، وتتم صياغته بحيث يصبح مؤهلا لإنتاج المتعة والمعرفة الإنسانية"¹

ثالثا وفي هذا الإطار، تبدو القصة القصيرة (جدا) أقرب إلى يد المتلقي، فأى كانت الدورية التي يميل إليها القارئ فسوف تتضمن في أحد أعدادها قصة قصيرة، أي أنها لا تنتصر لإيديولوجية معينة كما أنها لا تقبل التمييز ضمن سلوك ثقافي معين أو تستكين لوضع اجتماعي اعتباري معين، لذلك، فهي تلقى الإقبال والرضى من لدن مختلف شرائح ومكونات المجتمع. وهي بذلك لا تتطلب ماديا (ماليا) خاصا. لذلك فهي مادة إنسانية جذابة، تتواءم مع طبيعة التكوين الفطري للإنسان. الذي عشق القص منذ عرف الحياة، ووعى ما حوله.

والقصة، بانفتاحها على قراء متنوعي المشارب ومختلفي الأذواق، صار يقبل عليها أي قارئ أيا كان مستواه الثقافي، لأن لغتها بسيطة في الغالب، متدفقة ومنسابة في نسق مقبول إلى حد كبير، وهذا لا يعني أنها مستساغة وسهلة الهضم أو طيبة المراس، فكما قلنا، إنما هي موطن للسخرية، والتهكم، والتناص، وغيرها من التقنيات، والأسس التي تنبئ عليها، وكون لغتها طيبة وسهلة وبسيطة هذا لا يمنع عنها تمنعها عن الإدلاء بمضمونها مجانا، وإلا لما لاقت كل هذا الاستحسان والنقد من لدن المختصين والمهتمين، وهذا في نفس الوقت شدد وقوى من مكانتها، كونها تحتمل الوجهين، فيقرأها الكاتب القارئ العادي والمتمرس، ويجد كل منهما حلوته فيها، وليس بسهل على نص إبداعي أن يوفق بين الحسنيين، ويكسب الثقتين معا، "وليس حالها هو حال القصيدة الحديثة، برغم ما أصاب القصة من تغيير وما لحقها من تطور مع التوسع في استخدام التقنيات المعقدة أحيانا والغامضة أحيانا أخرى"².

إن ما يميز القصة ويكسبها هذه المكانة الرائقة بين بني جنسها هو تميزها بالمعقولية النسبية؛ أي تحقق موضوعها في الواقع أو إمكان تحقيقه، أو يكفي تصور تحقيقه؛ أي أن الحقائق الذي تتعرض لها من خلال الحدث الوحيد المنطوي على أحداث ضمنية مضغوطة تنتظر شهية القارئ كي يفتحها ويغوص فيها. فالنص يكتفي بالدلالة عليها والإيماء بمكان وجودها ضمن النسق الحكائي. "ومن ثم فهي في كل الحالات لا تأبى على الفهم ولا تستعصي على التعاطف معها والانسجام مع عالمها طالما امتلك الكاتب أدوات فنية مقتدرة، فهي تدور إذن في حدود ما يقبله العقل الإنساني وما يتبعه من وسائل حسية وإدراكية حتى لو تجاوزته وشقت الحجب التي تحده كالرمز. واللامعقول والعبث وغيرها من أشكال التعبير الحداثية،"³ وهي مهما بلغت الذروة في غموضها الفني، فسوف تظل في المدى الذي يجعلها مفضلة على بعض القصائد الجديدة التي حطمت الكثير

¹ توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، إعداد: حصة بنت زيد سعد المفرح، PDF، ص.7.

² المصدر نفسه، ص.8.

³ توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، إعداد: حصة بنت زيد سعد المفرح، PDF، ص.9.

من أصول الفن. ذلك أن الشعر الجديد بالمظهر الجديد (النثري) الذي يكاد يختلط بالنصوص النثرية الأخرى، ونعلم أن الشعر أهم ما يميزه وجوهر جماله يكمن في شكله ووزنه. ولذلك ما دام هذا الشعر الجديد أو القصيدة الجديدة ثارت على الأشكال التقليدية للقصيدة العمودية التقليدية، جعل القصيدة القصيرة والقصيدة القصيرة جدا تحتل مكانته في قلوب القراء على اختلاف تلويناتهم العقيدية والفكرية والإيديولوجية، لأن القصيدة القصيرة جدا لم تثور على الشكل الجوهري للقصيدة القصيرة أو القصيدة بشكل عام، فهي وإن استقلت بذاتها في حضورها المنفرد، إلا أنها ظلت تحت حكم القصيدة الأصلية، ومنه تستمد ومرجعياتها.

لم تكن القصيدة القصيرة -إذن- تمثل فنا جديدا على الأدب المشرق حين وردت في صورتها الأوروبية مع مطلع القرن العشرين، وما القصيدة القصيرة الحديثة إلا شكلا متطورا للحكاية الشرقية التي نجدها في كثرة من الأعمال الأدبية في الآداب الشرقية منذ القدم. إن القصيدة لغة وبهذا المعنى يمكن القول إنها أحداث شائقة. مروية كانت أو مكتوبة، ترمي إلى الإقناع والإفادة، وبهذا المفهوم الدلالي؛ فإن القصيدة تروي حدثاً بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية، أو الكتابة، والغاية من ذلك الإفادة، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها، وتضافر أحداثها وأجوائها التخيلية والواقعية. والقصيدة كما يقول الكاتب الإنجليزي هـ. تشارلتون إن لم تصور الواقع فإنه لا يمكن أن تعد من الفن. أي أن كل أنواع الفنون لا يمكن أن تتنفس وتحيا وتوجد من أصلها إن لم تكن مستقاة من الواقع وإن كان ذلك بنسب متفاوتة ومحدودة في تناول المواضيع وطرح القضايا والإشكاليات التي يتخبط فيها الإنسان والمجتمع وأحداثه.

وارتباط بالأحداث، فإن القصيدة القصيرة لا تحتل غير حدث واحد، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدعش القارئ إذا انتهى من القصيدة، ولم يعثر بها على حدث؛ إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحالة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية. وهو فعلا واقع متحصل وعن تجربة شخصية حينما عرضت بعضا من هاته النصوص على قراء متنوعي المشارب (علي - أدبي)، وهنا ثبتت المسلمة التي تقول إن النصوص الإبداعية، ربما قد يتذوقها من له توجه أدبي، وحس، وميول للإبداع، لكن لم يحصل من هذا كله. أي؛ حين عرضنا لبعض هذه القصص على من لهم توجه علمي، لم يجدوا تلك المتعة، حينما أفرغوا من قراءة القصيدة، فباتوا يبحثون عن المغزى من النهاية وتساءلوا هل هي فعلا نهاية القصيدة بهذا الشكل أمر طبيعي؟ وغيرها من الأسئلة. وهي أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بطرق مباشرة، ولكن أجوبتها تتحصل من خلال التحصيل العلمي والاحتكاك بمثل هاته النصوص ومن على شاكلتها، فحينما يواجه القارئ أكثر من نص ويخلص إلى نفس النتيجة فهذا يعني أن الخلل واقع فيه وعنده، فيسعى نتيجة لذلك؛ إلى تدارس واكتشاف هذا النوع الأدبي الجديد. فتكون نقطة انطلاقه إلى نصوص أشد عمقا وغموضا.

لكن القصيدة القصيرة -على خلاف الرواية- عادة ما تركز على شخصية واحدة تتخذها محوراً منطلقاً، لا بد أن يكون هناك شخصيات أخرى تقدم خدمات درامية لهذه الشخصية، كما تتكشف لنا من خلال هذه التفاعلات والاشتباكات. ولهذا تتضح أهمية الحدث وأهمية أن يكون فعلا قويا شديدا التركيز والسلاسة وشديد

التعبير أيضًا عن الحالة النفسية لأبطال العمل؛ لأن القارئ إذا لم يجد هناك حدثًا هامًا وفاعلًا فسينصرف عن متابعة العمل؛ إذ إنه فقد الحافز المهم وهو الحدث. إن الحدث هو ما يمكن أن نعبر عنه في أقل عدد من الكلمات. ولذلك "تستطيع القصة القصيرة، عبر بلاغة الاختزال الفني، أن تحتاج بأنها الأكثر إقناعًا بمهارات امتصاص أو استكناه الحالات والمواقف والسلوكيات الوجودية، الدرامية، لموجودة في هوامش الحياة الاجتماعية والإنسانية، أو على ضفافها، أو المنتبذة في زوايا الظل فيها".¹ الحدث ببساطة يمكننا أن نعرفه من خلال محاولتنا التعبير عن فحوى القصة في أقل عدد ممكن من الكلمات، عبر توظيف تقنيي التكثيف والاختزال؛ أي أن العمل يجب أن يكون متماسكا متخلصا من السرد غير اللازم الذي يصيب العمل بالترهل.

وقد "أتاحت أسلوبية الاختزال الفني في القصة القصيرة للمتلقّي اقتصادا في الوقت، وتكثيفا بكيفية القول، وتبشيرا للوعي الجمالي والفكر"²، أي يجب أن تكون البداية والنهاية على درجة عالية من التكثيف والتركيز. بمعنى لا وجود لكلمة لا تخدم غرض الكاتب، "إذ تستطيع القصة القصيرة أن تجادل بأنها في المواقع الأريح، والجدير للقراء، قياسا إلى غيرها من أشكال القول الأدبية الأخرى"³، ولذا فإن في القصة القصيرة، كل الأشياء هي مثبتة بدقة وعناية، ولا يمكن التنازل عنها أو حذفها، أي بمعنى لا إمكانية لحذف شخصية ما في القصة دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالسياق، ويتجلى أيضا هذا الاختزال في طبيعة اللغة الموظفة في النص. هذا، ونذكر أن قيمة الزمان والمكان في القصة القصيرة له ما له من أهمية ودلالة في وضوح مآرب النص. ويخدمه من حيث يسهل على القارئ الغوص في تفاصيل مجريات الأحداث بما يحيله عنصري الزمان والمكان الموظفين في الحبكة القصصية. إذن فالزمان وحده يضيف أبعادًا لا متناهية على القصة، ومثال آخر حينما يتحدث الكاتب عن الثالثة بعد منتصف الليل. فإن ذلك ينتقل بالمتلقي إلى الرهبة والخوف والأعمال غير المشروعة، وبائعات الهوى واللصوص، أو المؤمنين وسبحاتهم، أو الأم القلقة على وليدها المريض أو الزوجة القلقة على زوجها الذي تأخر.

"فالزمان هو تلك المادة المعنوية المجردة من كل حياة، وخبر كل فعل، وكل حركة، وهي ليست مجرد إطار. بل هي جزء لا يتجزأ من الموجودات وكل وجوه حركاتها ومظاهر سلوكها"⁴، وإذا نظرنا إلى الظروف الزمانية لهذه القصص وجدناها تقع في فترة طويلة نسبيا تزيد على العقدين. (1996-2017)، وأن أكثرها ينتهي إلى الفترة الزمنية الواقعة بين (1980-1996) تقريبا، أي إنها تحتوي نماذج من أحدث ما قدمه كتاب القصة القصيرة، غير أن أهم عامل في طبيعة تحكم هذه القصص هو ظرفها المكاني أيضا، و"يشكل المكان بعدا جماليا محوريا في السرد عموما، وهذا البعد لا بد من أن يهتمش في القصة القصيرة جدا؛ لأنها بنية تقتصد كثيرا في عناصرها الفنية"⁵، فمن خلال استخدام أدوات القص - بطريقة أو بأخرى - يمكننا أن نعرف ماهية المكان الذي تدور

¹ الاختزال الفني في القصة القصيرة (تمثل وتمثيل)، تأليف: أ. د. عثمان بدري، ج/الجزائر. ص 152.

² المصدر نفسه، ص 151.

³ المصدر نفسه، ص 151.

⁴ مكونات السرد في النص القصص الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنق الخطاب عند جيل الثمانينات)، تأليف: عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دمشق، 2001. ص 79.

⁵ القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، تأليف: د. حسين المناصرة، الناشر: عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، الطبعة 1، 2015. ص 69. (pdf)

فيه أحداث القصة؛ فهل هو مكان مغلق؟ محدود بجدران وسقف؟ أم مكان مفتوح غير محدود بشيء؟ هل هو على شاطئ البحر؟ أم على ظهر طائرة؟ أم في مقبرة؟ وهل ورود الزمن مقترنا بهذه الأمكنة ليلا أم نهارا؟ إلخ. ولهذا دور مهم في تهيئة الجو الخاص للتلقي، خاصة إذا كان القاص يمتلك أدوات الوصف بشكل جيد. فزمان التواجد بمكان، له خصوصيات تأويلية خاصة، بمعنى أن تتواجد بمقبرة (مكان) نهارا (زمان) يحمله ما يحمله من الأبعاد الروحانية الطيبة إن صح القول، أي سر تواجد الإنسان نهارا بالمقبرة (رغم عدم تحديد دقيق للزمن . اليوم . المناسبة) يوحي أن الشخص في زيارة ترحمية وشوق لذلك الغائب (جسديا) الحاضر (وجدانيا)، أي (المرحوم)، أما تواجد الشخص بنفس المكان (المقبرة) لكن الزمان (ليلا) ففيه من الرهبة ويتملكك الخوف بالقدر نفسه اتجاه المكان واتجاه الشخص نفسه لعلمك أنه ليس عاديا أن يتواجد شخص ما في ذلك المكان الرهيب الباعث على النهاية المحتومة (التي يهابها ويهرب منها كل شخص)، وهذه كلها تعفي الكاتب من أن يورد مجموعة من التفاصيل، ويعاف عددا من التدقيقات، التي من شأنها أن تثقل كاهل النص، وتفرغه من غموضه، الذي يتستر وراءه. كما "ينبغي" على وجه العموم - أن ننظر إلى أن المكان في الكتابة الإبداعية ينتهي إلى المجاز، حتى كونه واقعيًا؛ إذ يبقى التباين واضح بين التخيل والواقع، هذا فيما لو كان مكان واقعي محدد فعلا"¹

فحينما يورد الكاتب حقبة زمنية تاريخية معينة -بداية القرن التاسع عشر- كقيلة عند ذكرها في القصة أن تنتقل المتلقي إلى عالم آخر، وكقيلة وحدها -إن أراد الكاتب- أن تنتقل بالمتلقي إلى عالم خاص، من التعليم الديني، والورش، والصناعات الصغيرة، والهدوء، الذي يلف الناس. والآمال المتواضعة، والأحلام البسيطة، والنوايا الصادقة، و..... إلخ بمعنى؛ حينما يصور الكاتب حياة البادية، أو يقتطف لقطة من حياة الصحراء، فإنه حتما ينقلنا بشكل فطري، وتلقائي، إلى عالم آخر غير الذي نسكنه، على الأقل في العالم المعيش. "إذ إن الواقعية الكتابية لا غنى عنها، وبالضرورة أن صورة المكان في الإبداع تسجيلية أو مباشرة، بقدر كون هذه الصورة ذات بعد تشكيلي من منظور المبدع"²، إذ تنتصب أمام عينيك عددا من الأمور التي تؤثت المشهد، تاركا لنا حرية تأنيث أفضية وأماكن الحدث، ولربما نصير قادرين على إلباس الشخصية، أو الشخصيات تبعاً لنمط العيش الذي يعيشونه دونما تدخل من الكاتب، في توصيفهم، ولكن إيراد لقريئة واحدة، نصبح كافي لتفعل فعلتها في القارئ، وتحرك مياه مخيلته الراكدة، "وهنا تحديدا لا يعني الواقع في الإبداع أكثر من كونه بنية مجازية وتخيلية في لغة إبداعية محترفة"³.

فالزمان والمكان -إذن- مرتبطان كثيرا في العمل القصصي؛ ففي المثال الذي أوردناه عن الزمان؛ الليل. فلا يمكن للمتلقي أن يركز في اتجاه قصة ما لم تعرف سياقات الزمان والمكان: هل في شارع مظلم، أم في شقة متواضعة، أم في وكر لعصابة؟ فثمة إشكاليات وجماليات إذن متنوعة ومتداخلة، يمكن مقاربتها ضمن عدي المكان والزمان (أو الفضاء المكاني والحيز الزماني) في القصة القصيرة (جدا) ومن ذلك البنية الوصفية للمكان

¹ القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، تأليف: د. حسين المناصرة، الناشر: عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، الطبعة 1، 2015، ص66. (pdf).

² المصدر نفسه-66.

³ القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، تأليف: د. حسين المناصرة، الناشر: عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، الطبعة 1، 2015، ص69. (pdf)

والتحديدية للزمان، وتركيبتهما اللغوية، وحركيتهما الاجتماعية، وإيقاعيهما النفسية وتنوعاهما الجمالية. والتي تعد من صميم كتابة القصة القصيرة (جدا)، التي تقبل الإيجاز والتكثيف والتجريب.

يلجأ كاتب القصة لاستخدام الرمز في حالات عديدة، منها مثلاً: إذا كانت قصته تدور في فلك الرمزية أو تنجح إلى الفلسفة والغيبيات، لكن الحالات التي يلجأ فيها الكاتب إلى الرمز مضطراً هي حينما يتصدى الكاتب لنوع من القهر، وخاصة عندما يواجه بالطابوهات الثلاثة التي تقف أمام أي كاتب، وهي (السياسية الدين، الجنس)، رغم أن هناك كتاب كثيرون استطاعوا التعامل بذكاء مع مثل هذه الطابوهات، وربما كان أكبر مثال على ذلك في تاريخنا الأدبي هو كتاب كليلة ودمنة للحكيم بيدبا، وهو مجموعة من الحكايات -القصص- تحكى على ألسنة الطير والحيوانات، لكنها في الأساس تقدم نقداً لمجتمع المؤلف وقتها.

لكن من البديهي أن القاص، أو المبدع النزق يستطيع أن يشتغل بالتلميح والإيماء من أجل إثراء عمله من خلال الاعتماد على الرمز، بحيث تتحول جل مفردات النص إلى حمالة أوجه، إذ تُبدي وجهًا ظاهراً للجميع، وآخر أعمق لا يدركه إلا المتذوق الجيد، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: تعدد مستويات النص الذي يجعله أحيانا يبدو (النص) بسيطاً وفي متناول القارئ العادي، لكن لا يعطيك إلى بعضه، ولو أعطيته كلك. فهذه هي طبيعة النصوص الإبداعية، لا تضع - كما يقال - بيضها في سلة واحدة، أي دائماً ما تحتفظ لنفسها، بما يقمها من مغرضات التأويل الزائف، أو الخارج عن اللائق. لذلك فإن "تتبع كاتب القصة القصيرة الذي توقف عن أن يكون كاتب قصة قصيرة أصبح شيئاً آخر مغرياً، بالنسبة لكاتب قصة قصيرة آخر على الأقل" ¹ وهنا نستحضر حالة كاتبنا الذي لم يكتب قصة قصيرة بعد مجاميعه القصصية "فصوص الصبا" على الأقل إلى حدود هذا الوقت، ولكنه (فعلاً) قد غدا شيئاً آخر على حد تعبير فرانك أوكونور Frank O'Connor الذي قال: "وقد توقف جويس تماماً كما قلت، ولكن استأنف عمله بأشياء مدهشة، هي ترجمة ذاتية،...أما لورانس الفنان الحدسي، فلم يتوقف مطلقاً عن القصص، ولكن صفاتها تغيرت؛ وقد كان أسلوبه دائماً كأسلوب معظم الفنانين الحدسيين" ² أي كما هو شأن كاتبنا جمال بوطيب الذي عاد من باب مختلف، وأكثر شساعة من القصة عبر البوابة الأصلية "الرواية" ومنها التشكيل ولا نعلم ما قد تأتي به قريحته خاصة وأنه الخبير محطم الأعراف الكتابية وخارقها، فلربما يأتي لنا بجنس أدبي جديد، كما هو حال القصة القصيرة جداً أو أن يأتي بجديد القصة القصيرة، فليس شرطاً أن يكون الغرب سباقاً إلى فرض قوانينه الإبداعية، ونكون تابعين فقط.

لا أحد ينكر أن على السرد كونه واحد من أقدم الفنون، غير أن هذا لا يعني أن كل قصة يقل عدد كلماتها، يمكن أن تكون مثلاً لما عرف فيما بعد بالقصة القصيرة، وسنتطرق إلى قضية الحجم التي تعتبر من أهم السمات التي تميز القصة، عن باقي الأنواع الأدبية على الأنواع السابقة عليها. ليشكل أحد أهم القضايا التي تتعلق بفن القصة القصيرة والمتمثل في النظر إليه ضمن إطار المقدار الكمي للكتابة مع إغفال كافة

¹ الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تأليف: فرانك أوكونور، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، الناشر: مكتبة الشباب، 1983. (the Lonely Voice by Frank O'Connor) ص، 135.

² فصول من النقد القصصي، تأليف: د/إبراهيم عوض، 1985.

الجوانب الأخرى. فلا ريب، حسب ما نعرف، إلى كون القصة القصيرة هي الابن الشرعي أو بشكل أدق يمكن أن تكون الشقيقة الصغرى لفن الرواية، لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أن القصة القصيرة رواية يقل عدد كلماتها. لأن القصة القصيرة لا تحتل أن تعالج عدداً من القضايا لعدد من الشخصيات عبر أجيال مختلفة؛ فتلك خصيصة على الرواية، وإن فعلت فلن يكون ذلك سوى سرد لأحداث متتابعة، تخلو من التكتيف اللغوي والمعالجة المركزة.

إن دور الروائي، غالباً ما يتناول شخصيات كثر، وربما يغطي بشكل تفصيلي فترة زمنية أطول، ويتناول عدة جوانب من الشخصية الواحدة الشيء الذي يغيب تواجده في القصة القصيرة. ثم إن هناك اتفاق أو رأي يكاد يتوابع عليه (كل) الدارسين والنقاد إلى اعتبار أن الروائي وكاتب القصة القصيرة يستخدمان نفس المادة، التي يلتقطانها غالباً من الواقع المعيش الذي يحيط بهما، ويبقى الاختلاف بينهما في اختيار الصيغة والشكل الأنسب للتعامل مع هذه الأحداث. وكيفية صياغتها في الشكل المناسب لها.

ومما قد يلاحظ أو يعاب على المنهجية التي اتبعنا سبباً فيها، ونراها غير ذلك في رأينا المتواضع، هو كوننا نعتمد إلى تذكير القارئ بين الفينة والأخرى بتعريف القصة وأصولها، وإيرادنا لها في التعريفات المختلفة والمتعددة، ليس من سبيل التكرار فقط، ولكن حرصنا ألا نجمع كل التعريفات مرة واحدة، فيحدث الازدواج الفوري للقارئ، بينما نرى هاته المنهجية مقبولة (في رأينا)، عبر التعريف المرفق أو المصاحب أو ما يمكن أن نسميه المعلومة المرافقة، أي أنها ترافق القارئ من بداية العمل إلى نهايته. ولذلك في محاولة لإعطاء تعريف للقصة القصيرة كتبت الناقدة الأمريكية بروكس في إحدى مقدمات كتبها (أفضل قصص أمريكية 1997م) تقول بأن القصة القصيرة شكل أدبي صعب، يتطلب اهتماماً أكبر من الرواية من أجل السيطرة والتوازن.

إنها تُعد ميدان اختبار المبتدئين في عالم الكتابة، لأنها تجذبهم بسبب إيجازها ومظهرها الودود (الخادع) في معظم الوقت التي توحى به موضوعاتها المختصرة، غير أنها تتفرد بوظيفة إدراكية من حيث اعتبارها اختباراً حقيقياً قبل محاولة الخوض في كتابة الرواية ذات الخمسمائة صفحة، أو أكثر والتي تحتاج إلى نفس عميق وصبر طويل. ولعله يجدر التأكيد أن هذا الرأي ليس على ظاهره فهو لا يجعل القصة القصيرة محطة عبور فقط مع ما يمكن أن نقر بأن في كلام أو رأي الكاتبة ما يناقض نفسه، فهي تقول بأن مظهرها خادع أي أن الإقدام على كتابتها فيه ما فيه من المغامرة والمقامرة بروح النص ولما لا بسمعة الكاتب إذا ما أخذنا الأمر على عواهنه، أو اتخذت الكتابة في هذا الجنس من باب التجريب أو كجسر عبور، مع علمنا أن هذا الاستسهال في التعاطي مع هذا الجنس من ناحية الكتابة فيه، يُعد أمراً واقعاً عايشناه ولازلنا في حياتنا الأدبية أي من خلال النصوص التي نصادفها سواء من خلال العالم الافتراضي أو التي جمعت بين دفتي كتاب. غير أن هذا لا يمنع من أن نقول بأن الذين كتبوا الرواية مروروا بالقصة القصيرة أقدر على تملك ناصية الكتابة والتعامل مع التقنيات السردية (ولندع الاستثناءات جانباً).

لكننا نؤكد أن القصة القصيرة عالم في متكامل بذاته ومحطة بقاء دائم لكثير من المبدعين. لكنه خادع بإغرائه، فهو مع فارق الإبداع مثل الشعر ينتسب إليه كثيرون ويبدع فيه قليلون، وهي كالشعر:

صعب وطويل سلّمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه

وفي محاولة لتقريب مفهوم القصة القصيرة، يرى بعض النقاد ضرورة اشتمالها على وحدة الموضوع، ووحدة الغرض، ووحدة الحادثة. فالرواية قد تغطي نظاماً حياً طويلاً ومعقداً، فتضم السيرة الكاملة لإنسان أو مجموعة من الناس، بل قد تضم جيلين أو ثلاثة، أما القصة القصيرة فمن المستحيل عليها أن تفعل ذلك. وفي محاولة لإيجاد تعريف أكثر دقة ضمن إطار الكم، فإن من أقدم التعريفات للقصة القصيرة ما قدمه مؤصل هذا الفن الشاعر الأمريكي إدجار ألن بو، فهو يعرف القصة القصيرة التي أسماها القصة النثرية بطريق بدائية حيث يرى أنها المروي الذي يمكن أن يقرأ في جلسة واحدة، رغم معارضة بعض النقاد لهذا الطرح كـ وليألم سارويان، William Saroyan الذي يرى أن مدة الجلوس تختلف من قارئ لآخر. ونجد من حددها بعدد الكلمات. وهي آراء تبقى متضاربة يفند بعضها الآخر ويُنتَصَرُ لرأي دون غيره بتدخل الأزمان وتنوع النقود التي تعلق من شأن نوع وتنزل من شأن آخر، لذلك؛ هذه المراوحة بين الصعود والنزول تبقى محطات غير ثابتة وغير دائمة. فنجد من يعتبر القصة نوع من النثر الأدبي الذي يقرأ في جلسة واحدة، ويتراوح طول القصة الواحدة ما بين ألفي كلمة إلى خمسة عشر ألف كلمة، وتكون الأقل من الألفي كلمة قصة قصيرة جداً. في حين يذهب بعض الباحثين إلى الزعم بأن القصة القصيرة قد وُجدت طوال التاريخ بأشكال مختلفة؛ مثل قصص العهد القديم عن الملك داوود، وسيدنا يوسف وراعو.

وكانت الأحذوثة وقصص القدوة الأخلاقية في زعمهم هي أشكال العصر الوسيط للقصة القصيرة. ولهذا كانت القصة دائماً اجتماعية، لذلك نصل إلى مجموعة من المواضيع الرئيسية التي تحدّث عنها معظم الكتاب، وهي:

أولاً، الظلم الاجتماعي؛ وثانياً، النضال التحريري، وقضية فلسطين؛ وثالثاً، قصص الرحلات، وغيرها من المواضيع التي استأثرت باهتمام الكتاب وميولاتهم. ولهذا "إن على الكاتب أن يعرف كيف يكتشف في الأمور العادية جمالها، لكن هذه الخاصية لا تظهر إلا لمن كانت لديه قدرة للرؤية إلى الأعماق ولن تكون لهذه الرؤية جدوى دون ملاحظة مستمرة لكل شيء... ولكل التفاصيل".¹ وإذ القصة تؤثر في القارئ، فإن هذا التأثير يختلف باختلاف القارئ ذاته من حيث شخصيته وثقافته ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من التأثير والتأثير. ولذلك فإن سر نجاح أية قصة هو كون "أن كل عنصر من عناصرها كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع، بل زمانها ومكانها، له وظيفته العضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر إلا إذا تغير العمل الفني، أما البيئة التي قد تكون العنصر السائد في بعض القصص، فنحن

¹ فن معايشة القصة القصيرة، تأليف محمد محمود عبد الرزاق، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، 1995، ص 14.

بها مجموعة القوى والعوامل الثابتة، والطارئة، التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة معينة.¹

وقد توجه بعض القاصين لتصوير حياة الإنسان في المدينة، وما يعانيه من صراع فكري ومادي وأزمات عاطفية ونفسية حادة نتيجة طغيان الجانب المادي والشعور بالطبقية الناتجة عن الفقر. كما صورت القصة أيضاً القضايا المتعلقة بالمرأة وعلاقتها بالرجل، ونظرة المجتمع للمرأة من نواح مختلفة؛ كالتعليم والعمل، وقضايا تهم المرأة كالزواج، والطلاق، والخيانة، والعنوسة، وغيرها. ولم تخل القصص من الارتباط التاريخي والديني وارتباط الإنسان بالتراث، ونقلت القصة صوراً من الواقع الذي يعيشه الإنسان، والقيم الموروثة والعادات المتبعة وتأثيراتها الإيجابية والسلبية في حياة الفرد والجماعة. وقد قدم الكتاب إدانات تدين المواقف السلبية المنهزمة، وعبروا عن مواقفهم تلك من خلال القصة.

وكل هذه الأحداث التي تشغل بال القصة، بل وتستأثر بحصة الأسد فيها، مهما اختلفت السنة نطقها. فنجد هذا الجنس الأدبي يكاد يتوحد في تطرقها لنفس القضايا التي تشترك فيها الإنسانية على اختلاف تلويناتها لإيديولوجية والعقدية وتكوينها الفكري وموروثها الحضاري والثقافي، ولذلك فعلى القارئ الذي يريد أن يتفهم طبيعة التطور في القصة، أن يسعى إلى اكتشاف الخطة الأساسية التي رسمها الكاتب لها أولاً، وبهذا يستطيع أن يلمس بيديه، ذلك النسيج المحكم، الذي يجمع بين الشخصيات والحوادث، في البيئة الخاصة التي اختارها الكاتب.²

لكن، يمكننا أن نخلص إلى أن القصة القصيرة كانت ولا تزال أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر لأنها انتقلت بمهمة القص الطويلة من التعميم إلى التخصيص، فلم تعد تتناول حياة بأكملها، أو شخصية كاملة بكل ما يحيط بها من حوادث وظروف وملابس، وإنما اكتفت بتصوير جانب واحد من جوانب حياة الفرد أو زاوية واحدة من زواياه، ورصد خلجة واحدة من خلجاته، أو ربما نزعة صغيرة وتصويرها تصويراً مكثفاً خاطفاً يعجز العقل الإنساني أحياناً عن متابعتها، وبهذا يتضح أن القصة القصيرة سيسلب منها الكثير إذا وضع لها تعريف ثابت ومؤطر، حيث إنها تستفيد من كل الأجناس الأدبية وتتفاعل معها، ويبقى شيء هام.. هو أن القاص المبدع – الجاد هو وحده القادر على شكل وصياغة هذه القيمة الإبداعية الهامة ليعيد بلورة واكتشاف مناطق هامة ربما تكون مهملة في ذواتنا وفي حياتنا الآنية.

"وأيا ما كان الأمر، فقد توالى ظهور القص في صور مختلفة إبان الحضارة العربية الإسلامية من خلال "مقامات الهمداني" والحريري "ورسالة الغفران" لأبي علاء المعري، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي "ورسالة حي بن يقضان" لابن طفيل و"رسالة الطير للغزالي"، إلى "ألف ليلة وليلة" التي لم تكن غير

¹ فن القصة، تأليف: الدكتور محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص 199.

² المصدر نفسه ص 29.

مجموعة قصص قصيرة متداخلة ومتنامية توصل واحدة منها إلى الثانية"¹. وقد لاقت هذه النصوص القصصية التي أبدعوا في ترجمتها حتى وصلتنا بنفس جمالها الحقيقة وما تزر به تقنيات عالية على مستوى توظيف الأساليب والصور البلاغية والاستعارية، فصارت بذلك تمثل أو تعكس أبهى صور هذا الفن القصصي العربي في القرن الرابع عشر للميلاد لتنتقل بعدها إلى أوروبا التي حيث تأثر بها عشرات الكتاب الذي مضوا في تطوير هذا الفن.

"إن عدم القدرة على حصر القصة القصيرة بتعريف محدد هو دلالة على تمييز هذا الفن، فهذا الاختلاف يؤكد مكانتها وتفرداها بين صنوف الإبداع المختلفة، فهي عصبية على التعريف صعبة المراس، لأنها تتبدى دائما بمظهر مختلف."² وهذا المظهر الذي غالبا ما يكون مرتبطا بالحجم الذي كما قلنا سنتطرق إليه في محور خاص، من أجل تبيان الفروق في الرؤى التي تناولت هذا المعطى، والذي على أساسه صارت القصة القصيرة تتميز عن باقي الأجناس، باعتباره من أهم العناصر الحاسمة في رسم مبدئي للشكل الكتابي القصصي. إلا أن، ومع كل هذا، "فالقصة تكون فن يجمع كل الفنون، ففيها من القصيدة بناؤه وتماسكه ومن الرواية الحدث والشخص، ومن المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، ومن المقال منطقية السرد ودقته. وهي بذلك تخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه، لتقدم لنا إمتاعا فنيا راقيا."³ من خلال تتبع آثار الأشخاص والغوص في سيرهم خلال فترة زمنية معينة. لذلك تبقى القصة هي لغة التخاطب المناسبة التي تتسق وروح الإنسان، كون أن الحكى أو السرد خصيصة إنسانية حبا الله بها الإنسان عن بقية خلقه.

وكما هو معلوم أن العرب عُرفوا بشعرهم الذي ذاع في الأرجاء حيث كان يغنيهم عن الفنون الأدبية الأخرى غناء كاملا، ولذلك فالقص كان موجودا ولكن ضمن أبيات شعرية، فالشعر العربي لم يكن من أجل المباهاة والمبارزة الكلامية، فالشعر كان يحكي قصص الأبطال الذين قضوا في المعارك؛ معارك الحروب والعشق، ولذلك فالنثر جاء متأخرا، ولكنه أزهى وترعرع بمجئ القرآن الكريم.

لقد بلغ العلماء والباحثون والدارسون بعلمهم أن استطاعوا أن يجدوا مقابلات تعريفية لكل الأجناس العلمية بشكل دقيق ومحدد، وهي تعريفات تكاد تكون جامعة ومائعة لمختلف العلوم، بما في ذلك الفلسفة وعلم النفس، وعلم الاجتماع، غير أن الفنون وعلى رأسها الأدب لا زالت تأبى على التعريف الدقيق أو تنصاع لسلطة تعريف الذي يصدق عليه تماما ويجمع تحت لوائها كل ما ينتمي إليها، ويمنع ما يختلف عنها ويتميز من الانضواء تحت تعريفها. ولعل السر الأول والأخير في ذلك هو الطبيعة الذاتية التي تتسم بها الفنون وتصدر عنها، وهي طبيعة زئبقية متغيرة ومتجددة، لا تركز إلى وضع ولا تستقر على حال مهما بلغت من الجمال والتألق،

¹ فن كتابة القصة، تأليف: فؤاد قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، PDF، ص 34.

² بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: إبراهيم الطائي-بغداد/ PDF، ص 55.

³ المصدر نفسه، ص 64.

وأيا ما كان نجاح مصدرها في إشاعة الأثر البهيج والرضا في نفس صاحبها. فهي كلما ازداد جمالها وتألّفها إلا وتبحث عن الجديد، فلا تعرف متى تبدل جلدها، حتى تخلق منها شكلا جديدا.

قد يقال؛ إن ما من لون من الألوان الأدبية ظهر واختفى؛ بمعنى أن كل الأنواع التي ولدت لازالت على قيد الحياة ولكن هذا الرأي الذي يقول به بعض الدارسين ربما قد نعطي مثالا بالمقامة أو الملحمة وغيرها من الفنون الإبداعية التي كانت وهي في طريقها إلى الانقراض، ليس كشكل كتابي، ولكن كشكل إبداعي يقبل عليه الكتاب ويمارسونه. وقد نقول إنه – لربما-يمارسونها ضمن أو من داخل أعمالهم الإبداعية عبر تقنيتي التضمين والاقتباس، لكن تلك هي سنة المخلوقات يضعف بعضها وتراجع أخرى لكن تظل حية باقية. وتموت أخرى حينما تنأى بنفسها عن الاختلاط بغيرها أو الانضواء تحت لوائها ولو كان ذلك سببا في موتها وانقراضها. شأنها في ذلك (الكتابة بصنوفها المختلفة) كشأن باقي المخلوقات الأخرى.

كما أنه ليس بإمكان أية مقارنة نقدية أن تقول كل شيء عن هذه النصوص، أو أن تحلل النصوص كلها، أو تشير إلى الأسماء كلها، أو أن تحاول أن ترسم خصائص في الرؤى والجماليات لكل قاص وقاصة على حدة أو حتى مجتمعين...فهذا أمر شبه مستحيل. لأن قصة قصيرة جدا واحدة، تتكون. على سبيل المثال. من خمسة أسطر أو أقل، يمكن أن يُعاد إنتاجها نقديا في عشرين صفحة أو أكثر.

5. القصة القصيرة جدا جنس أدبي اجتماعي بطبعه.

إن القصة القصيرة جدا، وإن بدت اليوم نصا متداولاً بين يد عديد من كتابها وعشاقها، أو من غيرهم ممن يكتبونها في المواقع الرقمية بدون أية مقصدية، أو بمقصدية، كما هو حال كثير من قصص الفاييبوك، وتويتر والواتس آب، وال SMS أو الرسائل الإلكترونية القصيرة، وغيرها؛ فهذه التكنولوجيا هي بمثابة حقل تجارب للكتاب المبتدئين في كتابة هذا النوع من الفن الإبداعي، خاصة وأن هذا الجنس لا يحتمل المخاطرة مرتين، فإما أن تكون أو أن تُنسى وتجنّى على قادم أعمالك الإبداعية. فما يتركه الانطباع الأول يظل راسخاً بذهن القارئ، وسيحتاج من الكاتب أن يبذل جهداً مضاعفاً حتى يمحي تلك الصورة التي قد تصل إلى لنمطية عن هذا العمل أو الكاتب ذلك لأن القصة القصيرة - نص صعب، له شعريته، أو جماليته أو أدبيته الخاصة التي يتميز بها عن باقي الأجناس الإبداعية.

وكثيراً ما يُسأل نقاد السرديات في المواقع الاجتماعية المختلفة عن شأن هذه القصة (ق.ق.جدا) إن مفهوماً، أو تأريخاً أو أدبياً، ورؤى، وجماليات... وعن مسألة استسهال هذه الكتابة أو صعوبتها؛ لأن كثيراً من كتابها يستسهلونها، ومن ثم يصعب أن نصف بعضهم بأية صفة تحليلهم على مشهد إبداع. هذه القصة أو غيرها؛ وفي الوقت نفسه، يصعب أن نصادر مشروعية أي قاص أو قاصة عندما يكتب هذه القصة.

فإذا طالعنا شهادة الكاتب جمال بوطيب في افتتاحية مجاميعه القصصية "فصوص الصبا" قال بأنه سيكتب في هذا الجنس على سبيل التجريب، لكنني مجرب محترف كما يقول، وهو فعلاً كان كذلك، ولا يزال من حيث إنه محترف وما كان مجرباً، وإلا ما كانت لتلاقي نصوصه الإبداعية والنقدية الترحاب وتفتج شهية الدارسين والنقاد، أو المترجمين من الذين ترجموا بعضاً من هذه المجاميع من قبلي.

لقد استجابت، إذن، طبيعة القصة القصيرة لأحداث حركة المجتمعات العربية بشكل عام، لكونها تشترك الهم والغاية نفسها، فجاءت القصة القصيرة مواكبة لهذه التغيرات الوطنية، والقومية الخاصة بكل بلد. وكذلك لامست القضايا الاجتماعية والذاتية. وعاشت سيرورة حياته ولا سيما أن مرحلة نضوجها وازدهارها تواشجت مع أحداث كثيرة ومتنوعة جرت في المنطقة العربية بشمال إفريقيا وببقي ربوع المناطق العربية حيث كانت ولا زالت خلالها القصة خير سفير للتعبير عما يحدث.

"لكن ينبغي أن ندرك أن كتاب القصة القصيرة جدا وكاتباتها يولون أهمية لشعرية القصة، بصفتها جنس سردي لا يحتمل المجانية والإكثار منها؛ فهي تجربة متولدة من جذورها الممتدة في القصة القصيرة والرواية والشعر... إلخ. وقد أجادها كثير ممن كتبوا القصة والرواية والشعر قبلها".¹

¹ القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، الدكتور حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2015، ص 1

إن الحديث بروابط القصة بالمجتمع يقود للحديث عن آليات التعبير التي تطورت وتنوعت من مرحلة لأخرى، وقد تبين للقاصين أنفسهم أنه غالباً لا تكون المشكلة في الموضوع الذي يندب القاص نفسه للتعبير عنه، بل المشكلة في طريقة المعالجة والتقنيات التي يعالج خلالها القاص ما يريده. وهو الأمر الذي ذهب إليه القاص والكاتب أوكونور O'connor حينما قال: "ولست أحاول القول بأن الوصف الواقعي للشخصية والخلفية ليس ضرورياً، وكما قلت عن أعمال هيمنجواي، فإن أي فن واقعي هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية".¹

لكن القصة القصيرة، تبقى جنس أدبي يستعصي على الإحاطة والتعريف. لكن يمكن القول هو نص مكثف إلى أقصى درجة، لا حشو فيه ولا تأكيد ولا تكرار، وإذا ما وجد تكرار فليس من قبيل الصدفة فهو يخدم أغراضاً أخرى غير الغرض الذي انطوت عليه الجمل السابقة، ونستشهد بذلك بالقرآن الكريم كون أننا نجد كلمات وجمل وعبارات مكررة ولكن هل هذا نقص أو عيب، حاشا لله عنه وتزده سبحانه عن ذلك. ولكن أغراضه قد ندركها أو قد لا ندركها، فنعلم من المثل السائر، الذي يقول "الشيء إذا تكرر تقرر" فهل القاص أو الكاتب حينما يعتمد إلى تكرار كلمة أو جملة أو عبارة كإلزامية، هل نعتبره إطناباً؟ هل هذا يعكس فقراً لغوياً؟ وإلا كان الأمر سرى على القرآن الكريم وحاشاه أن يكون كذلك.

فنحن، لا نؤكد أن الكاتب سيبلغ هذه الدقة من التحري والحيطة والحذر أثناء ولادة اللحظة الإبداعية حتى نسقط عليه ضروب القرآن الكريم، ولكن نحن فقط أردنا القول بأن التكرار ليس محمداً أساسياً لنص قصصي، كما يذهب إلى ذلك فؤاد قنديل الذي يقول بأن النص القصصي لا حشو فيه ولا تكرار، وربما يسمح بالتشبيه في أضيق الحدود. "فالألفاظ مرهفة ومسنونة لا تزيد، وليس ثمة مجال لاستعراض ثروة الكاتب اللغوية، اللهم إلا فيما يخص القدرة البارة في اختيار أدق الكلمات التي بديل عنها".² ولعله من نافله القول إن هذا الجنس تأبى واستعصى على الامتثال لتعريف أو تجنيس معين وخاص به، رغم تعارض الآراء هنا وهناك، "ويحرص كثير من الدارسين والنقاد على استعمال مصطلحات خاصة بهم، ولا يرجع هذا إلى أن مصطلح الآخرين لا يعجبهم بقدر ما هو نوع من لفت الانتباه، ومحاولة التفرد الذي تسمح به الظروف ولا تنفيه التعددية". وقد حرصت الرسائل السماوية وخاصة الإسلام من خلال القرآن الكريم على سرد القصص عن أحوال البشر السابقين مصداقاً لقوله تعالى جل جلاله: ﴿فَمَنْ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ﴾³؛ بعث الله جبريل بالقرآن متضمناً نخبة من القصص التي تصور حال الأنبياء والرسل الذين بعثهم الله واصطفاهم لهداية البشر، ولم يسلمهم بالشعر، أو المسرح، أو المقالات النثرية، والخطب، أو بأي لون من ألوان الفنون اللفظية، أو غير اللفظية، وإنما بالقصص على وجه التحديد.

¹ الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تأليف: فرانك أوكونور، ترجمة: الدكتور الربيعي، الناشر: مكتبة الشباب، 1983، ص 193.

² فن كتابة القصة، تأليف: فؤاد قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، PDF، ص 48-49.

⁴ سورة يوسف، الآية 3. رواية ورش عن نافع.

فالحَيوان بمقارنة مع الإنسان لا يستطيع أن يروي القصص، لأن العنصر الأساس فيها والمنتج لها هو الذاكرة... لذلك فالإنسان لا يكف عن رواية القصص، ومع علمنا أن كل ما يحيط بنا له قصة أي له بداية ونهاية، كما هي قصص حياتنا المختلفة والمتنوعة، فالقصص أحسبها كالهواء والماء، فهي تعيش معنا لحظة بلحظة، ولذلك هي تقتطع أو تجتزئ لقطة من الحياة وتلقي عليها الضوء، فيما يمكن أن نقول عنه عملية تكبير مجهرية للحدث الذي قد يبدو بسيطا في مظهره ولكن يحوي حيوات كثيرة، ذلك أن هذه القصص إن لم تحدث يعمل المبدع إلى خلقها، ويحاول أن يترك في القارئ بغية تصديقها أو تصديق بعضها، ولنا في قصص الأحفاد والسابقين مثلا في ذلك، فلقد صار يتناقلها (القصص) الأحفاد والأجيال حتى أصبحت على أنها حقيقة.

إن القص أو الحكى أو السرد فطرة متأصلة فينا بأعمق مما نتصور، فلا أتصور، وأكاد أجزم ألا يستطيع إنسان أن يروي قصة، بل يخترعها اختراعا بشخصها وأحداثها المفبركة، وتلك كانت سمة أباءنا حينما كنا نعاود ونطلب مزيدا من القصص، فكانوا يعمدون إلى خلق قصص أخرى بأحداث وشخوص مختلفة، حينما لا تستحضر ذاكرتهم تلك القصص السابقة أو يندسون بعضها أو يستنفذون ما يحفظونه منها. لذلك فلحظة اختراع وخلق هاته اللحظة تكون في حينها، طبعاً نحن هنا نتكلم عن طبيعة الحكى ونعلم مسبقاً أن الفئة المستهدفة هي من الأطفال، وحسب رغبة ونية قائله، فالآباء لا يحكون القصص دونما أية اعتبار، ولكن عملية الحكى هاته تقع كلما استدعى الأمر موعظة أو إرشاداً مغلفاً بالتخويف أو الترهيب من فعل، أو التشجيع، والبحث على فعل، أي أن الحكاء أو السارد (الأب) هو الذي يحدد طبيعة وهدف الحكى.

وهنا نقول إن الفئة المستهدفة لها دور فعال أو حاسم في تحديد الغاية، فإن كانت القصص موجهة لفئة معينة من أجل إزجاء الوقت وإدخال المتعة على النفس، فهي ليست كذلك حينما توجه نفس القصص إلى فئة أخرى، لما قد تنطوي عليه كما أسلفنا من موعظة وإرشاد. لذلك فإنه خلال سيرك في الشارع، أو جالس بمقهى تمر بك وتشاهد عشرات القصص، دون أن تحس إذا ما كنت إنساناً (قارئاً) عادياً ولكن المختص أو الكاتب إنه قطعاً ينظر إلى اللقطات والمشاهد التي تمر من أمام عينيه، أو ما تلتقطه أذناه هي غير نظرة الإنسان العادي.

فالمبدع دائماً في رحلة بحث مستمرة ودائبة من أجل تصيد أجمل اللقطات (وأجمل اللقطات في عين الكاتب، ليس بحمولتها اللفظية فقط، ولكن قد يكون مشهداً عفيفاً أو لقطة بذينة ولكن في جميلة في عين المبدع، طبعاً هذا لا يمنع أن تكون اللقطة أو المشهد جميلاً أيضاً؛ رومانسياً أو إحساناً من نوع ما أو شجاعة في موقف ما، هو سوق لا نهاية له من الأحداث والمواقف المتجددة، يختار منها المبدع الحضيف والنزق ما يلي حاجيات قرائه، فهو كارب بيت لا يمكن أن يشتري كل شيء من المتجر إلا لي ضرورة. وهو الأمر نفسه في تصيد المواقف واللحظات الإبداعية. ذلك أن (المتجر) المجتمع والحياة ملئ (بالبضائع) بالمواقف والمشاهد. ولكن يبقى دور المبدع ها هنا في تصيد أحسنها وأجملها وأمتعها، وإن لم تكن كذلك فالمبدع المتمكن من آليات اشتغاله الإبداعية والأسلوبية والمعرفية قادر على أن يخلق من اللحظة البسيطة أمتع ما يكون من اللحظات. أي أن مقدرته وكفاءته هما أيضاً لهما اليد العليا في المساهمة في إخراج عمل أنيق وممتع في الآن نفسه.

إذن؛ فالمبدع في نظرنا كما الطبيب، فاللقطات والمواقف والمشاهد هي أنواع من البكتيريا والفيروسات بعضها طافح ظاهر، يُرى أثرها للعيان، وأخرى باطنة، وساكنة، لا ترى إلى للمختصين، الطبيب يستعمل المجهر ومحاليل كيميائية من أجل تشخيص الداء وطبيعة هذه البكتريا أو الفيروس، والمبدع أيضا يستعمل مجهره اللغوي، الاستعاري والمجازي، وأنواع خاصة من الآليات؛ من سخرية وتهكم وتناص وتضمين لتشخيص حدث معين، الذي يكون باطنا متسترا عن العيان، فيعمل على كشفه معالجته، عبر التفاعل الكيميائي بين الحدث والسارد والأفضية وغيرها مما يؤثت العملية السردية أو الحكائية.

إن القرآن الكريم قد أغنانا عن البحث ودعانا للاقتداء به بتحديد اللفظ الذي ليس ثمة غيره دلالة على الإخبار والرواية، وهو "قص" ولم يعتمد لفظة مثل "روى" أو "حكى" أو "وصف" أو "سرد". ونقصد بذلك الاستعمال الميكانيكي كما نتخيله نحن، أي بحث عبر تطبيقات القرآن الكريم، المختلفة والمتنوعة عن هاته الكلمات بالرسم الذي نعرفه أي "وصف" أو "يصف" أو "سرد" "يسرد" أو "حكى" "يحكي"، وجاء لفظ "السرد" مرة واحدة في سورة سبأ يقول الله عز وجل: ﴿أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرَ فِي السَّرْدِ﴾¹، وهو غير المعنى الذي نروم من وراء كلمة "السرد" بمعنى الحكى والرواية، كما ورد في كتاب صفوة التفاسير²، فلربما إن عملية النسج هاته في نسج الدروع، هي نفسها عملية نسج خيوط القصة وأحداثها أو حدثها بحيث تكون متناسقة وملائمة، والله أعلم. وقد ورد الفعل "قص" في نحو عشرين موضعا بالقرآن الكريم بمعنى آخر وروى ونورد بعضها منها على سبيل المثال لا الحصر في مثل قوله سبحانه جل جلاله:

- ﴿تِلْكَ الْقُرَى نَقِصَ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِهَا﴾³، سورة الأعراف، الآية 101.
- ﴿وَكَلَّا نَقِصَ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نَشِئْتُ بِهِ فُؤَادَكَ﴾، سورة هود، الآية 120.
- ﴿قَالَ يَا بَنِيَّ إِنِّي أَخُودُكَ﴾⁴، سورة يوسف، الآية 5.
- ﴿فَمَنْ نَقِصَ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَا لَهُمُ الْقُدْرَةَ﴾⁵ سورة الكهف الآية 13،
- ﴿فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ﴾⁶، سورة القصص، الآية 25.

وغيرها من الأمثلة التي ضرب لنا بها القرآن في مواطن مختلفة.

¹ القرآن الكريم، سورة سبأ، الآية 11. / ورش عن نافع.

² صفوة التفاسير، تأليف: محمد علي الصابوني، المجلد الثاني، الناشر: دار القلم العربي للطباعة والنشر، توزيع: دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان
 مسح الآية: (إن أعمل سابغات) أي أعمل منه الدروع السابغة التي تقي الإنسان شر الحرب، والسابغات: أي الدروع الكوامل التي تغطي لايسها حتى تفضل عنها فيجرها على الأرض (وقدر في السرد) أي قدر في نسج الدروع بحيث تتناسب حلقاها، (صفوة التفاسير، ج2، ص 547).

³ قرآن كريم / ورش عن نافع.

⁴ قرآن كريم / ورش عن نافع.

⁵ قرآن كريم / ورش عن نافع.

⁶ قرآن كريم / ورش عن نافع.

هذا وقد "ارتبط هذا الفن بروح الجماهير ولغتها، وظل في كثير من الآداب لا قيمة له من الناحية الفنية ولا يعترف به في محافل الأدب الرسمية، وكان يميل إلى المشافهة أكثر من التدوين لأنه الأقرب لروح الجماهير"،¹

والقصة القصيرة فن نهل وينهل من معين مختلف الحقول الدلالية ومن مختلف ثقافات المجتمعات المختلفة، واستغلت، أو تأثرت بوسائل الاتصال السمعي والبصري، لعلمها أن هاته الوسائل أضحت على مقربة وتكاد تلازم الإنسان في السر والعلن، وكون القصة هي أيضا ملازمة لروح العصر وللإنسان فقد وجدت في الصحافة ملجأها ومأواها " وكما هو حال الأدب عموما، تأثرت القصة بلغة الصحافة، فالقاص ينشر قصته في مطبوع جماهيري يخاطب مختلف العقول والثقافات والمستويات، ولذلك يتعين عليه أن يختار لغة وسطى تصلح للخطاب الجماهيري، مبتعدا قدر الإمكان عن اللغة الأدبية العالية، ولهذا بالتأكيد أثره في مستوى الاداء التعبيري في فن كالقصة. فلم يكن للقصة القصيرة أن تأخذ مجالا أوسع وحضورا أمكن في الساحة الثقافية، وعلى صفحات الدوريات الصحفية، إلا بعد أن وقع التخلي عن الاهتمام اللغوي المقرن بالمقامة الأدبية السابقة"².

¹ بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: ابراهيم الطائي-بغداد/ PDF. ص 27-28.

² المصدر نفسه PDF. ص 30.

6- القصة القصيرة بين الحجم واللغة والعنوان

6.1 الحجم

تجدر الإشارة إلى أن الاختلاف حول طول القصة القصيرة ينافس الاختلاف حول مفهومها وأساليب لغتها وتقنياتها، ولو أردنا أن نتبع القصص القصيرة جدا، في سياقها اللغوي السليم أو ما يعترها من أخطاء وفي أسلوبها المكثف وما يعترها من ترهل أحيانا، فهذا موضوع إشكالي. خاصة وأن العنوان في أي خطاب إبداعي له دلالة سيميائية محورية، من خلال كونه المفتاح الرئيس أو أحد المفاتيح الرئيسية لاكتشاف النص، أو الخطاب وتفسير محمولاته الفنية والدلالية، ونرى أنه ليس من المناسب التوقف عند كل نقطة لاستعراض الآراء التي قيلت في هذا الخصوص، إذ سنكتفي بالإشارة إلى بعض منها، من أجل – كما قلنا – تأطير مسير القارئ أو الباحث أثناء انكبابه على قراءة هذا العمل المتواضع. ولذلك فإن العرف الأدبي أوشك أن يستقر على أن الحد الأقصى للقصة القصيرة هو ثلاثون صفحة وهو أقصى طول محتمل – وما تجاوز ذلك حتى السبعين يعد رواية قصيرة novella وما زاد على ذلك دخل في نطاق الرواية. أما الحد الأدنى فقد ارتضى العرف الأدبي ألا يقل عن خمس صفحات على اعتبار أن الصفحات إذا قلت عن ذلك الحد، ربما لا يكون بإمكانها استيعاب مجمل التجربة القصصية، واصطلح الأدباء على تسمية القصة التي تقل عن خمس صفحات بالأقصوصة¹.

ولقد تعددت التسميات، وتداخلت حتى صار التمييز بينها وبين اختلافاتها كمن يتبين الخيط الأسود من الفجر، لأنها أسس رفيعة، ومتحاذ، وتكاد تتشابه، أو تتطابق أحيانا، في بعض السمات، لذلك، نحن، حاولنا أن نبقي أوفياء لهذين المصطلحين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، كون أن العمل الذي ندرسه يدخل ضمن هاذين العرفين التجنيسين. ويورد بعض الكتاب والقاصين الغربيين من أمثال فرانك أوكونور Frank O'Connor في مقالاته عن القصة القصيرة، إذ يقول بفكرة أن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساسا ليس فرقا في الطول، أي أنه ينفي أن يكون الطول فارقا بين الرواية والقصة، وهذا يعني أن هناك رواية طولها عشر صفحات أو قصة قصيرة طولها مائة صفحة. "كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداء من أن القصة القصيرة قصيرة، وذلك ليس صحيحا بالضرورة، ولكنه كاف كفرق عام."²

يمكن أن نعود إلى مراجع عديدة، فنحاول من خلالها أن نستنتج تعريفات عديدة ومعايير قلق أو غير مستقرة، تحاول أن تعرف القصة القصيرة جدا... لكن المنظور التنظيري عادة ما يفقد أهميته في سياق مشروعية هذه الكتابة التجريبية، سواء أكانت هذه الكتابة سردية أم شعرية أم درامية أم غيرها. وإذا تصورنا في المستوى السردى نفسه أن هناك رواية، وقصة، وقصة قصيرة، وأقصوصة، وقصة قصيرة جدا... فإن

¹ وهو نوع أدبي شاع خلال ربع القرن الأخير ليناسب المساحات التي تضاءلت في الصحف والمجلات، والحق أن الأقصوصة هي قصة قصيرة بلغت درجة عالية من التركيز والتكثيف بحيث فقدت الكثير من شحمها القديم.

² الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تأليف: فرانك أوكونور، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، الناشر: مكتبة الشباب، ص 16. 1983. (the Lonely Voice) (by Frank O'Connor)

الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية، كما هو حال الوزن والقافية . من الناحية الشكلية . عند التفريق بين الأنواع الشعرية، ولسنا هنا معنيين بهذه التعريفات كلها.

إن سرعة العصر ألقت بظلالها على العديد من المجالات وسرعت من وتيرة اشتغالها سواء من داخلها أو في تفاعلها مع باقي مكونات المجال التي تدور في فلكه، ولذا أصبحت القصة تحت قهر سرعة الزمن أن تتخذ شكلا وحجما أصغر يستجيب لتطلعات القراء، ولأذواقهم ضمن مساحة ضيقة. ولذلك صارت الصحافة تفرض نوعا من القيد على الحجم الذي ينبغي أن تكون عليه القصة حتى تتواءم مع المساحة الصغيرة التي تخصها في أروقة الجريدة أو الصحيفة، وهذا بطبيعة الحال ألزم القصصي بانتقاء شديد للحظات ولشخص الحداث من اختزال الحوار، والاستطرادات والمشاهد التزاما منه بالمساحة المخصصة له. وكتحصيل حاصل وجب على القاص أن يفرض أيضا على نفسه اختزالا لغويا يلجأ إليه بينما يضغط عباراته وجمله في أقل قدر من الكلمات المعبرة، "بل أن هذا الحجم دفع القاص أن يفكر ابتداء بالموضوع الذي يمكن أن يعالجه في هذه المساحة. وأصبحت القصة القصيرة التي تنشر في الصحف والمجلات تخضع لعدة مؤثرات جعلتها تختلف عن القصة الأدبية السابقة من حيث الحجم والموضوع واللغة وحتى التقنية أو البناء الفني".¹

وسنعرض في هذا السياق لبعض الأمثلة من النصوص القصصية العالمية التي تدعم قولنا فيما يخص اختلاف الحجم، واختلاف التصور، عن هذه الجنس الأدبي-القصة القصيرة جدا. هذا الممتنع عن التعريف الذي ساد في الأوساط الغربية كما العربية، كما سنشير إلى بعض قصص كاتبنا قيد الدرس (جمال بوطيب) من خلال استعراض، أو مقارنة بعض نصوصه بهاته النصوص العالمية، ونحن كلنا يقين على أن نصوص كاتبنا تدخل في إطار القصص العالمية. غير أن الهيمنة الاقتصادية، والبعد الإيديولوجي، والسياسي الذي يعكس كل كاتب هو ما يدخله إلى العالمية أحيانا، ونحن بدورنا نساهم في تبديد هذه الصورة المعتمدة عن الإبداع العربي الحديث على الأقل من خلال وسيط الترجمة التي هي جوهر بحثنا في هذا العمل. ولذلك يصعب القبض على القصة وحصرها بتعريف محدد ونهائي على غرار باقي الأنواع الأدبية الأخرى التي يكاد يتواضع عليها جميع الدارسين والنقاد. غير أن ما يجعل هذا النوع الأدبي مختلفا ومميزا عن باقي الأجناس الأخرى هو الحجم، فلم يكن من قبل يتطرق إلى قضية الحجم في الكتابة الإبداعية إلا حين ظهور هذا الجنس الجديد، الذي هو ما بين المنزلتين، بين الرواية والقصة القصيرة.

يعتبر الحجم إذن عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جدا، ومن خلال اطلاعنا على بعض أنواع أحجام القصص العربية والغربية خلصنا إلى نتيجة مفادها أن أقل حجم في متن القصة القصيرة جدا بلغ أربع كلمات أو ست كلمات إلى سبع كلمات. يركي هذا الطرح أو هذا الشكل القصير لاعتبار القصة القصيرة جدا قصة، أو حكاية تتسم بالجرأة والوحدة والتكثيف والاقتضاب، والمفارقة والسخرية، وطرافة اللقطة، والإدهاش وفعالية الجملة، واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة،

¹ بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: إبراهيم الطائي-بغداد/ PDF، ص 31.

واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، وما إلى ذلك من خصائص. وهي في حقيقة الأمر لا تقتصر على القصة القصيرة جداً لوحدها، بل هي خصائص تكاد تكون متجذرة في فن القصة القصيرة، وفن القصة بشكل عام منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وتتجلى بأوضح صورها في قصص أقطاب كتاب القصة القصيرة في العالم، وجمال بوطيب لا شك كما أسلفنا القول يوظف بمهارة هاته التقنيات والجماليات الفنية وتظهر جليا في جميع قصصه "قصص الصبا" التي بين أيدينا؛ خالقا لنفسه خطا كتابيا وعرفا فنيا ورثه عن الكتاب العالمين ومن اطلاعه الوفير وتكوينه، فنهج لنفسه هذا النهج، فصار يبدو من خلال نصوصه كممثل الذي عاش هؤلاء الفطاحل من الكتاب والقاصين العالميين، ولا ريب هو واحد منهم.

غير أننا نصادف آراء مختلفة ومتضاربة تخص حجم هذا اللون الإبداعي من أولئك الذين يميلون إلى وضع هذا اللون الإبداعي في خانة ضيقة من خلال تقنين شروطه وتحديد مواصفاته. وحصر ذلك في أن أكبر حجم لهذه القصة بلغ حوالي 270 كلمة (قصة واحدة)، في حين تراوح حجم جل القصص بين 20 و60 كلمة. ومن ثم فإن أي حجم هو مبرر ومشروع وغير قابل للمصادرة ما دام يقل عن ثلاثمئة كلمة. وسنأتي على عرض نماذج من ذلك في قادم صفحات البحث.

وإذا كان المعيار الأساس هو حجم النص، فإنه لا يوجد تحديد واضح ومحدد لحجم النص القصصي الذي يمكن اعتباره قصة قصيرة جداً، ويحتفظ في الوقت ذاته بكل العناصر الأساسية للقصة القصيرة. ووفقاً للتقاليد الأدبية الإنجليزية، يحدد هذا الحجم بما لا يزيد عن (300 إلى 1500) كلمة. وفي الأدب الروسي يقاس بعدد الأحرف أو الصفحات حيث يعتبر النص الذي يقل عن 2000 حرفاً أو ثلاث صفحات قصة قصيرة جداً.

6.2 - اللغة والأسلوب.

لو أردنا أن نتبع القصص القصيرة جداً، في سياقها اللغوي السليم أو ما يعترها من أخطاء، وفي أسلوبها المكثف. وما يعترها من ترهل أحيانا، فهذا موضوع إشكالي، وفيه نوع من المعيارية والوصاية التي لا يرتضيها المبدع لنصه؛ إذا كانت الأحكام جزافية تقليدية، كما لا يرتضيها الناقد أو القارئ إذا أراد ألا يصادر ثقافة الآخرين ووعيهم وإبداعهم. وهو ما يجعلنا ننأ بأنفسنا عن إصدار أي حكم - ولو بشكل - تقريبي إلا فيما نذر من المناسبات وهو لا شك يكون طرحا تركيه قناعتنا المتواضعة ومعرفتنا المحدودة بهذا الشكل أو ذاك، كما نحاول ألا ننساق عبثا وراء الآراء والمجازفات النقدية ولو كانت من قبيل نقاد كبار. ودافعنا في ذلك أن الإبداع كما الزواج هو تجربة شخصية (كما يقول الكاتب جمال بوطيب حينما يريد إسداء النصيحة في هذا الباب (باب الزواج))، لذلك نعتبر ما نقوله قناعة شخصية وأحكام تستجيب لذوقنا باعتبارنا أولا كقراء (مهتمين) ودارسين وباحثين (مبتدئين). غير أن هذه القناعة لن تسلم من كبوة أو زلة. سواء بوعي منا، أو بجهالة غير مقصودة. أما مسألة أسلوب القصة القصيرة جداً، هو أيضا يدخل ضمن معترك بنية القصة، ومدى

انسجام مكوناتها فيما بينها أو من خلال مدى درجة الحذف أو الإسهاب المخل بهذه البنية نتيجة الحشو، أو الحذف الذي لا يحسن وجوده في متن هذه القصة.

فالقاص نفسه، أحيانا، لو قرأ نصوصه في زمان ومكان مختلفين فإنه لابد أن يغير ويبدل في نصه ولا بد أن يجد بعض العيوب، فيحاول أن يتخلص منها أو الاستفسار عن الطريقة المثلى في الكتابة والإبداع في المستويين اللغوي والأسلوبي. ولو أعاد قراءة النص أكثر من مرة وفي أكثر من حقبة زمنية، فلا بد أن يجد ما لا يرضيه فيه، ولكن طبيعة خلق اللحظة أتت بأكملها على تلك الشاكلة وأخرجت النص بتلك الصورة المقبولة في نظر البعض وغير المستساغة من قبل البعض الآخر.

فحين اطلعنا على أقصر القصص (ق.ق.جدا) التي كتبت من لدن كتاب (عالمين) وجدت في التعليق عليها والسخرية منها من بني جلدة الكاتب نفسه، وهم قراء متمرسون أو كتاب مبتدئون أيضا غريبون حيث إن بعضهم صار ينسج قصصا لحظية، على شاكلة 'أرنست هيمنجواي' التي لا تتجاوز قصته 6 كلمات. فقلنا إن بعضهم كتب قصصا قصيرة جدا (تحتوي على ست كلمات) من باب سخرية هذا التصنيف الذي يقول بأن أقصر قصة قصيرة جدا هي من ست كلمات، وأوردنا هذا التعليق لنبين أو لندافع عن رأينا في إصدار الحكم الذي يرضينا كقراء ومتلقين بدرجة أولى، ثم بدرجة قراء مهتمين بدرجة ثانية، وكباحثين بدرجة ثالثة، ونقادا بدرجة رابعة، أي أننا لن نتناول على هذا الكاتب أو الناقد أو ذاك إلا من باب ما نراه يعاكس الذوق الإنساني (على الأقل في رأينا المتواضع).

وقد لاحظنا مؤخرا في المنتديات والمواقع الرقمية ومواقع التواصل الاجتماعي وجود حالة تفاعلية بين المبدع ومتلقي نصوصه، وفي أحيان كثيرة يطلب المتلقون من الكاتب إجراء بعض التغييرات في النص ويشاركونه بعض همومه الإبداعية، فتتحسن لغة النص وأسلوبه، وهذه تعد أهم ميزة في النصوص الرقمية التفاعلية، التي تشرك المتلقين مع المبدع في إعادة صياغة النص وتطويره نحو الأفضل، بحيث يسهم ذلك في تنبيه الكاتب إلى أشياء قد تبدو هامشية وهي مهمة، وما كان بإمكانها أن تخطر على بال الكاتب من غير ملحوظات قرائه أو متلقيه ومتابعيه.

6.3 - العنوان.

لقد أضحت علاقة العنوان بالنص علاقة بالغة التعقيد، بعدما كان (العنوان) مهما وهامشيا في الدراسات العربية والعربية، كونه لا يقدم شيئا، ولا يسهم في عملية تحليل النصوص، وظل يُنظر إليه على كون ملفوظا لغويا وكاسم يدل على العمل الأدبي، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا. إذ شهدت الدراسات والأبحاث السردية اهتماما كبيرا (بالتعبات) (كما عند جيرار جنيت *Gérard Genette*، أو (هوامش النص) عند هنري ميتيران *Henri Mitterrand*، أو (العنوان) بصفة عامة (عند شارل كريفل *Charles Crivelli*)،

أو ما يسمى اختصاراً بالنص الموازي¹، كما أن هناك وظائف كثيرة يضطلع بها العنوان؛ حيث نجد "جيرار جنيت" من الذين فصلوا في هذا الأمر، من وظيفة تعيينية²، ووظيفة وصفية³، وإيحائية⁴ وإغرائية⁵، وبذلك يعد العنوان في أي خطاب إبداعى دلالة سيميائية محورية، من خلال كونه المفتاح الرئيس، أو أحد المفاتيح الرئيسية لاكتشاف النص أو الخطاب وتفسير محمولاته الفنية والدلالية. هذه الدلالة التي اختزلها المبدع إلى الحد الأقصى.

ولذا، فالعنوان يتطلب من المبدع وقتاً واسعاً من التأمل والتدبر لتوليدته وتحويله ليصبح بنية دلالية وإشهارية عامة للنص القصصي، فكل عنوان يختاره القاص لقصته يصير كالثريا في رأس الصفحة تضيئه وتنير أركانه، وذلك نظراً إلى ما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامى أولاً، وعلى المستوى الفكرى ثانياً وعلى المستوى الجمالي ثالثاً. ولعلّ العنوان يؤدّي دوراً أساسياً في فهم المعاني العميقة للعمل الأدبي خاصة-المقدم للمتلقي-ومن هنا كان الاهتمام به أمراً حتمياً لأنه أوّل عتبات النص حسب تعبير جيرار جنيت التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالم النص واكتشاف كنهه. فالعنوان من "الوظائف التي ينبغي أن ينتبه إليها الكاتب عندما يكون مقدماً على وضع عنوان لكتابه، وعليه في الوقت نفسه أن يكون واعياً بمجموع العلاقات التواصلية."⁶

إنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة، و "غير بعيد عن هذا، ما قرّره معجميو اللغات ذات الأصل اللاتيني في هذا الباب من لغاتهم فلفظة "Titre" بالفرنسية أو "Title" بالإنجليزية تنحدر كلها من اللفظة اللاتينية "Titulus" وهي تعني اللافتة التي تعلق على الدكان والمصقة التي توضع على القارورة لتبين محتواها، كما تعني المعلقة في عنق العبد أعدّ للبيع، وقائمة مناقب الأسلاف/والكتابة عند رأس يسوع الناصري مصلوباً. ثمّة إذن تعريف وفصل وتنويه ودلالة وإظهار هي وظائف العنوان والاسم فهو إما وسم يعرف الموسوم، أو لفظ بين الموجودات أو اسم يكشف محجوب المعنى أو عنوان يظهر الحاجة. وإذا كانت هذه المعاني قد زالت، فإنّ أثبتها في الاستعمال أو أجراها على اللسان أو أشيعها بين

¹ النص الموازي أو المصاحب (la para textualité) الذي هو مجموعة من العناصر المكملّة للتأليف كالمقدمة والعنوان الخارجي والعناوين الداخلية والاهداء والتقديم الصغير وصورة الغلاف وما ييسط على مساحة هذه الصفحة من مكونات أخرى كاسم المؤلف ودار النشر وسنة النشر وغير ذلك من الأشكال الهندسية والصور والألوان وأنواع الخطوط وأحجامها.

² الوظيفة التعيينية: هي الوظيفة التي تعين اسم النص، وتعرّف به القراء بكل دقة وأقل ما يمكن من احتمالات اللبس. ويستعمل بعض المشتغلين على العنوان تسميات أخرى من قبيل: الوظيفة الاستدعائية: عند "غريفل". الوظيفة التسموية: عند "ميتران"، الوظيفة التمييزية: عند "غولدن شتاين".

³ هي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان. ولا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل (المعنون)، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي، والتأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له)، الحاضر دائماً كفضية لمحفظات المرسل (المعنون)، وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها "إمبرتو إيكو" مفتاحاً تأويلياً للعنوان، وقد كثرت تسمياتها هي الأخرى فنجد مثلاً: الوظيفة التلخيصية: عند "غولدن شتاين"، الوظيفة اللغوية الواصفة: عند "كونتورويس...".

⁴ وهي أشد ارتباطاً بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب ذلك أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقها في الوجود، إلا أنها ليست دائماً قصدية، مما يجعل حديثنا لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها "جنيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباطها الوظيفي.

⁵ يكون العنوان مناسباً لما يغري جاذباً قارنه المفترض، وينجح لما يناسب نضجه، محدثاً بذلك تشويقاً وانتظاراً لدى القارئ، كما يقول "ديريدا". غير أن "جنيت" يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف. لهذا يطرح "جنيت" هذا التساؤل المحفز على الشك: أليكون العنوان سمساراً للكتاب، ولا يكون سمساراً لنفسه؟ للاطلاع: (<http://www.diwanalarab.com>).

⁶ أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجية النص العربي، تأليف: د. جمال بوطيب، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية-ظهر المهرز، مطبعة أنفوز برنت، الطبعة الأولى، 2014، ص. 24.

الناس هو ما تعلق بوسم النص حتى صار العنوان بالنسبة إلى النص علامة وأمانة وجود¹. ولذلك تعدّ مقولة العنوان مدخلا مهما وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص، وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، لكنه أحيانا، قد يلعب دورا تمويها، يجعل القارئ في حيرة من أمره، يربكه ويخلق له تشويشا قهريا، وقد يقوده إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته.

إن الناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على مقارنة العنوان يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتباره نصا مختزلا ومكثفا ومختصرا، من أجل "تعيينه، والإشارة إلى المحتوى العام وأيضا من أجل جذب القارئ"² وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجها، ومراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع، الذي يعكس قراءتهم.

فالعنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه، والمحرّض، أي أن "العنونة إذن مسألة استجلاب للانتباه ولفت للقارئ ونظرة وحجة دليل لبحث الآخر على قبول الاتباع الصادر عن الاقتناع"³. فسُلطت الطاغية تضفي بظلالها على النص، فهو بذلك؛ مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى التي يحاول المؤلف من خلالها أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليه نسيج نصه. بوصفه علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم. (المتلق أو المستقبل). كما يرى ذلك "جاكوبسون Jacobson"، حينما ينظر إلى العنوان باعتباره يساعد أو يمكن من تحقق العملية التواصلية بصفة عامة. وقد وضح ذلك من خلال خطاطة تواصلية تتمثل عناصرها كالآتي:

(المرسل، والرسالة، والمرسل إليه)، وما يقابل هذه الخطاطة على مستوى العنوان هو كالآتي: (المعنون العنوان، والمعنون له) أو كما ذهب إلى ذلك أيضا من أمثال "جيرار جنيت" وغيرهم. فهو "يعني الإشهار والاعلان، وهو مؤسس لعلاقة أخرى ذات طبيعة تواصلية توجد خارج نظام اللغة(..)، هدفها التأثير في المتلقي (...)، وكأنه نص يكشف المستور بصورة مكثفة ولطيف، وربما غامضة في بعض الاحيان، ولهذه الدلالة علاقة وطيدة بما يؤول إليه العمل من انتشار واشتهار (...) وعموما فإن الملاحظة التي يمكن الخروج بها هي أن العنوان أكثر ارتباطا بالنص من جهة الدلالة عليه والإشارة إلى مضمونه وإلى ما خفي في باطنه، وهو معنى يخفي دلالة الإشهار"⁴.

ويقول السوسيولوجي أحمد شراك في هذا الصدد أن "لا شك بأن العنونة في العمل الروائي، هي الباب الحقيقي نحو فناء النص، نحو الدخول إلى منزل الفكر والجمال السردى"⁵ بناء على ما سبق يمكن القول إن

¹ <http://www.diwanalarab.com>

² أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجية النص العربي، تأليف: د. جمال بوطيب، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية-ظهر المهرار، مطبعة أنفور برنت، الطبعة الأولى، 2014، ص 24.

³ المصدر نفسه.. 24

⁴ إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءة عتبة العنوان نموذجا د. محمد التونسي جكيب، ص 512-513 (مجتزئ من الكتاب في 88 صفحة حول مقارنة العنوان).

⁵ ينظر: أحمد شراك، مجلة الاستهلال (محكمة)، العدد 7، يوليو - شتنبر 2015، مطبعة وراقة بلال ص 10.

العنوان بوصفه بنية كتابية تعلق النص، وتتعلق معه دلاليا، وهذه سمة تصب في توفير طاقة المتلقي نحو النص.

فالعنوان في النص القصصي وفي غيره جزءاً عضوياً منذ الوهلة الأولى بما يمكن أن تطرحه من دلالة في البنية السردية والمغزى الذي تهدف إليه، وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك في سياق حديثنا أنه أحيانا المبدع قد يأخذ منه العنوان وقتاً أطول مما أخذته منه القصة بأكملها، فتنتابه الحيرة والمراوحة بين الاختيارات المتاحة أحيانا وغير المتاحة أحيانا أخرى.

إن المبدع في بعض الأوقات يصعب عليه إيجاد المكافئ النصي الدلالي الذي يسهل على القارئ عملية ولوجه إلى عوالم النص، ونحن نعلم أن العنوان كما يقول جيرار جينيت وغيره من اللسانيين يصير نصاً موازياً، شديد الاختصار ومضغوطاً إلى حد كبير كحبة دواء لكن بفائدة كبيرة. فالعنوان يعتبر كاللؤلؤة التي تزين الخاتم أو العقد، وإلا يفقد هذا العقد جماليته، فهو يكسب قيمته من اللؤلؤة المثبتة في رأسه. وكذلك هو حال النص في علاقته مع العنوان، يفقد قيمته، ولا يبرز جماله إذا ما غيب العنوان، أو وضع بشكل عشوائي، و"عند الوعي بهذه العلاقات مجتمعة، تصبح العنونة تسمية للكتاب فقط، وإنما تغدو فناً، مقابل فن للكتابة، ويشكلان بتآزرهما فناً لصناعة الكتاب"¹ رغم أن هناك من يدعي أن لذلك البياض بعد آخر في حالة ترك النص بلا عنوان، وكما تشير اللفظة بلا أية وجهة ولا بوصلة فيصبح بلا هوية. إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن "هذه العناوين هي إعلانات للنصوص، وهي عنصر من النص ككل أو كمجموع. والعنوان باعتباره مستهلاً فهو حاضر في بداية وفي وسط الكتاب الذي يفتتحه"² من هنا تنبثق أهمية العنوان، من حيث إنه مؤشر، تعريفي وتحديد في ينقذ النص من الغفلة؛ لأنه الحد الفاصل بين الوجود والعدم. فامتلاك عنوان بالنسبة لنا هو امتلاك هوية ووطن، واستحالته باستحالة تحقق الأمن والاستقرار للنص، ومن ثم فقدان كينونته، فالعنوان هو علامة هذه الكينونة والهوية.

إن قراءة النص الإبداعي من عنوانه يبدو أمراً صعب المنال، فالعنوان مفتاح النص. وبوابته الرئيسية وإلا سيئته القارئ ولا يعرف بدايته من نهايته حينما تجواله بين ثنايا الحدث واكتشاف أفضية النص وعلائقها بالشخص، ومثله كمثل باقي العناوين التي نراها ونشاهدها على واجهة المحلات والأروقة حيث إنه هاته العناوين (الوسم أو الاسم) في غالب الأحيان تكون مضللة ولا توحى بحقيقة ما يوجد داخل هذا المحل أو غيره، وهذا يكون طعماً فقط غايته الإغراء وليس الوصف كما سبق أن أشرنا إلى الوظيفة التي يطلع بها العنوان، لذلك قد يصادر رؤية المتلقي، وقد يوجهه أو يختاله فلا يكشف له عن شيء من رؤى النص. إلا حينما تقوم بالسعي بينه وبين أحداث النص جيئة وذهاباً، فكأنما تمر جانب المعاني ولكن لا تدركها كون أنك تبقى منشغلاً بالبحث عن دلالة العنوان داخل المتن، ومن خلال الحدث، فيؤدي بك التركيز الشديد والحرص على

¹ أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجية النص العربي، تأليف: د. جمال بوطيب، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية-ظهر المهرار، مطبعة أنفور برنت،

الطبعة الأولى، 2014، ص24

² المصدر نفسه، ص25.

تبين معنى العنوان أن تضيق منك معاني أخرى دالة عليه تكون هي الحقيقة والأصلية، فتنتهي من النص وأنت تحس بمرارة لعدم تمكنك من القبض على غاية النص وما يرمي إليه، على غرار ما أوهمك به هو أي (العنوان).

وهذه تقنية يختارها الكاتب بعناية فائقة، لكنها تقنية غير متأتية للجميع، وكاتبنا -جمال بوطيب، في كتابه "الرواية العربية" يطرح هذا الموضوع جيداً، ولكن لم نشأ أن نستحضره كناقد، ولكن كقاص في هذه الدراسة، وهو الخبير في اختيار عناوين النصوص والدراسات والبحوث، بشهادة من عاشروه ويعاشرونه وأنا واحد منهم، وكأن باختيار العنوان صار ملكة وموهبة، التي صُقلت بالاطلاع الواسع والكم المعرفي الذي يطبع تكوين الكاتب. مكتفين بالإشارة إلى بعض نتف من أعماله النقدية.

ومن هنا نجد أن الكاتب يُسخر آليات وتقنيات مختلفة في اختيار عناوين نصوصه فيها من التعالق النصي والتناص ما يكاد يجري على جل نصوصه، من خلال توظيفه لبنية تركيبية متنوعة لعناوينه، على اعتبار أن النص بذاته نظام أو بنية خاصة. من هذا المنطلق يدخل الكاتب إلى العنوان بوصفه نصاً لغوياً أيضاً، إذ يخضعه لكل الإمكانيات التي تتيحها البنية النحوية للغة، وعليه فإن لغة العنوان تبقى غير مشروطة تركيبياً بشرط مسبق.

إن إمكانيات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات. أي إمكانية أن يكون (كلمة مثل غفوة/ خردة/...) وهي عناوين منفردة تطبع تقريباً جل نصوص القصصية القصيرة جداً ومركباً وصفيّاً ك ("لعبة التخمين/ درس الحب/...) كما يكون (جملة فعلية أو جملة اسمية: عبارة زائدة / الحكاية تأبى أن تكتمل) وأيضاً قد يكون أكثر من جملة مثل (وصايا لسباع أرادت تعلم المواء فندسيت الزئير). وثمة سؤال قد يطرحه القارئ على نفسه فيما يتعلق بمكونات العنوان، هل هو اسم لأحد أبطال القصة؟ كما في قصة "مريم"، "ياسين والوادي" أم هو فضاء مكاني كما في قصة "في المقبرة"؟

وحسب امبرتو إيكو Umberto Eco فإن العنوان قاعدة عليها أن تزن دائماً وتخلخل الأفكار لدى المتلقي، بحسب معرفته وثقافته، ما دام أفق التوقع متباين بين متلقي وآخر. فدلالة العنوان، إذن، تبقى غائبة ومراوغة وعصية على القبض، وتحتمل العديد من التأويلات، الأمر الذي يدفع إلى تحديد دلالة العنوان أو مقارنته من خلال البحث في تعالقه مع النص دلاليّاً، كما في قصة "بطون" أو "تعميد" وغيرها من العناوين. فالعنوان نص بدئي مهم يمانع عن الفهم، إذا لم يرد إلى نص القصة التي تُفصّل ما أجمله وتبسط ما اختصره. وتطلق ما احتجزه العنوان، من منظومة فكرية وإحالة مرجعية يتسر وراء النص.

7. أهم عناصر القصة.

7.1 - الوحدة.

اهتدى إليها الكتاب مبكراً من أمثال إدجار آلان بو Edgar Allan Poe ، وتشيكوف Chekhov وموباسان Mopassant ، وأعلام أخرى، الذين شكلوا الدعامة الأساسية التي يجب أن ينهجها التابعون ممن أرادوا أو ناصروا هذا الجنس الأدبي -القصة -و"لعل أول معلم يهب القصة القصيرة شخصيتها الفنية المستقلة هو مبدأ الوحدة"¹. هذا المبدأ الذي يعني أن كل شيء فيها يكاد يكون واحداً، أو يكاد يكون حدثاً متفرداً مادام لا يتكرر هو نفسه في قصص أخرى، أي أنه يكاد يكون كل شيء فيها واحداً وفريداً، فتبدأ من الفكرة الواحدة وليست الوحيدة مادام يصعب القبض على الأفكار، إذ تنفلت من بين خيوط عقلنا وأيدينا، وهذه الفكرة غالباً ما تختزل حدثاً رئيسياً واحداً، الذي تجسده أو تقوم بدوره شخصية محورية واحدة، لنخلص إلى نهاية (منطقية) واحدة مع العلم أحياناً نجد هناك من يخرج عن هذا التصنيف، بحيث قد نجد أكثر من حدث وأكثر من شخصية محورية، أي أن الأدوار متساوية فلا تكاد تميز بين الشخصية الرئيسية والثانوية، وتجد (شخصية) محورية تنتهي إلى الجماد والأشياء يناط لها دور حيوي أكثر من شخصية ناطقة.

ونقول إن الكاتب ما يهيمه في هذه القصة يكون محوره الفكرة والحدث، فيسخر كل شخوصه من أجل خدمة الغرض (الحدث)-الفكرة الأساس الذي يسعى القاص-الكاتب وراءه كي يخلف لدى المتلقي أثراً أو انطباعاً واحداً. فهي في غالب الأحيان لقطة، أو لحظة اجتثت من سلسلة لحظات متعاقبة اختارها الكاتب كي تكون محور قصته، وهي لحظة (أي أنها لحظية وأنية) لا تحتمل التأجيل، فيعتمد إلى أن يسكها على الورق في طرحة واحدة، من أجل يطالعها القارئ في جلسة واحدة أيضاً.

7.2 التكتيف.

ويعتبر من أهم العناصر المميزة لهذا النوع الكتابي -القصة القصيرة، وما يتولها وما يتفرع عنها من تسميات، أي أن ما تشترك فيه كل هاته التجنيسات هو عنصر التكتيف؛ ذلك لأن الهدف واحد والوسيلة واحدة، فكان ملزماً من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة في القصة، غير أن ذلك لا يحدث دائماً، وهذه التقنية التي يستعملها القاصون، أو الكتاب بشكل العام في أعمالهم الإبداعية تختلف من قاص إلى آخر. فهناك ما تقرأ قصته أو نصوصه، فلا تجد علاقة بين أول كلمة في النص وما يرمي إليه في داخل الأحداث. أو أن العنوان أحياناً يبدو لنا غير متجانس مع أحداث القصة وشخصياتها، ونعلم كم هي صعبة مهمة إيجاد العنوان المناسب، وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً، فيما يتعلق بالعنونة. فأحياناً الكاتب أو المبدع تمر من أمامه لقطة من اللقطات، أو يقع في شرك لحظة من اللحظات فُستنهض ذاكرته وتدعوه إلى الكتابة. لكن ما قد يحدث هو أنه يجد صعوبة لوسم اللحظة، بلفظة أو اثنتين توحى على الاختزال، فينسأب الحدث تلو الآخر فيصعب

¹ القصة القصيرة العمانية المعاصرة، (الريادة والتأصيل)، تأليف: الدكتور محمد مروشي، مجلة دراسات في اللغة العربية (محكمة)، عدد 5، 2011، ص-123.

عليه القبض على واحد منها، وإذا ما نجح في ذلك وطاوعته قريحته فهو (يدون) أو يخلق لتلك اللحظة أحداثاً يعدل منها ويشذب ما يثقل من ترهلها، حتى تصير مستساغة وسريعة الهضم عند القراء.

إن المبدع لا يجد صعوبة في اختيار شخوصه، وتأثير أفضية اشتغاله بقدر ما يجد صعوبة في تمثيل العنوان اللائق بنصه، فلا يريد أن يقامر بلحظة أخذت منه زمناً كي يتصيداً، ليقتلها بعنوان غير مناسب. عنوان يكون أيضاً فيه من التكتيف الشديد ما يجعله يحقق أعلى قدر من النجاح للنص. و"كما هو معروف، فإن أبرز ما أخذته القصة القصيرة جداً من اللغة الشعرية ما يمكن أن نسميه "التكتيف الشعري على مستوى الصورة والدلالة معاً".¹

يقول فؤاد قنديل في هذا الصدد، بأن يشبه "عملية التكتيف بالضبط بحبة الدواء التي صنعها العلماء من عدة مواد طبيعية وصناعية وصبوا فيها كل ما يمكن صبه، إنها مواد كثيرة لكن الحرفية الصناعية كثفتها وركزتها في هذا الحجم الصغير".² وكالدواء أيضاً فمفعولها قد يكون أنياً أو على المدى البعيد، كما هو الحال مع القصة القصيرة وحدها؛ فقد يخلق أثراً أنياً في لحظتها وهذا غالباً ما يحصل أوقد تحدث أثراً بعيد المدى. فالقارئ قد يطالع نصاً، ولكن يخرج منه كما دخل، غير أن لا وعيه قد استوعب، وخزن من المعطيات المنبثقة عن الحدث والشخصية الكثير بحيث تستدعيه ذاكرته إليها حينما يمر بلقطة أو لحظة مماثلة لها، فيستعيد القصة وحدها دونما أن يكون قد رمى إلى ذلك لحظة مباشرته لهذا النص. والتوفيق الذي يتحقق لمبدأ التكتيف قد يرفع قصة جيدة العناصر إلى درجة قد تفضي بها إلى مصاف العالمية؛ أي إن "التوفيق الذي يتحقق لمبدأ التكتيف قد يرفع قصة جيدة العناصر إلى درجة تفضل بها رواية طويلة ملئ بالشخصيات والأحداث والصراعات".³ لأن هذا الفن يحتاج إلى قيم جمالية وإنشائية أخرى، تفضي به إلى أن يكون قصة قصيرة جداً ذات مستويات محددة في عناصرها السردية، أو في اللغة المكثفة المشحونة بالرؤى والدلالات المشكلة في متنها، إضافة إلى سلامة اللغة والتراكيب؛ بحيث لا تحتل الترهل والركاكة الإنشائية المسطحة. كما لا تقبل اللغة الشعرية التجريدية، التي تفضي بهذه القصة إلى ثوب آخر هو قصيدة النثر، التي لها شروطها وجمالياتها، وهذا ما يفسر كتابة بعض القصص كأسطر شعرية مشابهة لقصيدة النثر، وهذا لا يضير. على أية حال. كما في حال قصيدة "الخلاص" كما في قصة "برتقالة للزواج...برتقالة للطلاق" [وبغيرها](#) من الأمثلة كثير في نصوص الكاتب القصصية القصيرة أو القصيرة جداً؛ لأن كثيراً من نصوص قصيدة النثر يمكن أن يعد قصصاً قصيرة جداً، لو كتب بالطريقة السردية لا الشعرية.

¹ القصة القصيرة جداً، رؤى وجماليات، تأليف: د. حسين المناصرة، الناشر: عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، الطبعة 1، 2015، ص-77. (pdf)

² فن كتابة القصة، تأليف: فؤاد قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، pdf، ص58.

³ المصدر نفسه، ص85.

8. الجذور التاريخية للقصة القصيرة / جداً.

. لم تكن القصة القصيرة جداً نصاً أدبياً طارئاً؛ لأنها وجدت مع وجود الإنسان على ظهر البسيطة كما تجلت في النقش، والمثل، والحكمة، والطرفة، والخاطرة، وغيرها. "وعلى كل، فهناك منظرون ينكرون بكل بساطة أن للأدب تاريخاً، إذ يحتج دبليو. ب. كير، W. P. Ker، على سبيل المثال، بأننا لا نحتاج إلى تاريخ الأدب لأن موضوعاته ماثلة على الدوام، لأنها "أبدية"، ولهذا السبب ليس لها تاريخ ملائم على الإطلاق"¹. وعلى وجه التحديد لا يمكن لباحث أن يقر بالموطن الذي نشأت فيه القصة القصيرة؛ وذلك ببساطة لأن الحكيم خصيصة إنسانية فهي حكاية أو حدث أو قصة كانت دوماً في وجداننا حتى صارت جنساً أدبياً متميزاً، ونظرً النقد والأدباء لهذا الفن وأصلوه. فالجدة هي أمة القصص في حياتنا إلى اليوم، وهي قصص ذكي يحكي حسب حالة المتلقي، فتكافئنا بالحكايات الرومانسية الخيرة أو ترعبنا بالأسطورة الموحشة. فتزواج بين الترهيب والترغيب، حسب حاجتنا من القصة وحسب الأثر الذي تبتغيه في نفوسنا. أي إن الحالة المزاجية سواء للمتلقى (الطفل) والمبدع (الجدة) تتحكم في طريق السرد واختيار الشخص (الخيرة أو الشريرة).

وعليه؛ فإن القصص بكل أنواعه خصيصة إنسانية، نشأت وتطورت معه، وكانت القصة تمثل حاجة الإنسان في نقل ما رآه إلى الآخرين ليشاركهم الإحساس فيه، ولذلك لا يستطيع الباحث أن يقر بالموطن الذي نشأت فيه القصة على وجه التحديد، فالقصة الأدبية وإن كانت من أحدث الأجناس الأدبية ظهوراً-بشكلها الحالي- إلا أنها أعرق ألوان الأدب تاريخاً. فهي أصل الأجناس السردية كلها، وربما تشهد على ذلك نشأة الخرافة والحكاية الشعبية. ولذلك فهي جنس أدبي عريق وتليد في التراث العربي والإنساني، وقد تكون قصة آدم (عليه السلام) وخروجه من الجنة وقصته مع إبليس اللعين والتفاحة والشجرة المشؤومة. وهي قصة يروها لنا القرآن الكريم منذ الآلاف السنين، وقتل قابيل لأخيه هابيل من أولى القصص التي عرفتها البشرية. لذلك فمنذ وعى الإنسان بذاته احتاج إلى الاتصال بغيره، فسرد وروى، وأشرك غيره في معرفة ما جرى له ولغيره من بني جنسه "والإنسان منذ أن اكتشف قدراته على الابتكار الأدبي أنشأ القصة، وأبدع الحكايات فنقل الوقائع، وحوار فيها، واختلق الأحداث، وأحكم نسجها، متفنناً في حوار الناس الذين صنعوها، واقعيين كانوا أم غير واقعيين"².

لقد عرف العرب الجاهلية أصنافاً متعددة من الأمثال والنوادر وقصصها، وكانت قصص الشعر الجاهلي منبع سمرهم، وشاع بينهم قصص الآباء والبطولة والحروب، وقصص الأقوام التي سبقتهم كقصة إسماعيل وإبراهيم (عليهما السلام) وقصة الفيل وقصة الجنتين وما إلى ذلك، ولم تخل آثارهم من المبالغة. "وعلى مر السنين تجمعت في ذاكرة الرواة قصص البطولات، وما يرافقها عادة من روعة الاستشهاد في سبيل القبيلة وما يواكبها في الطرف الآخر من مرارة الهزيمة، وذلل الانكسار، وما يصاحب السبايا من فخر الانتصار، ولوعة المندحر، فتلك حوادث لا يمكن اقصاؤها بعيداً عن مسار الفن القصصي في أدبنا العربي"³ بل يكاد الجزم

¹ نظرية الأدب، تأليف: أوستن وارن ورينيه واليك، ترجمة معي الدين صبيح، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392 هـ - 1972. ص 336

² بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: إبراهيم الطائي-بغداد/ PDF. ص 41.

³ بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: إبراهيم الطائي-بغداد/ PDF. ص 41.

بالقول إن هاته الحوادث الخرافية أحيانا والمبالغة في وصف الشخص وعجائب صنيعها وزخارف الأفضية التي تبعث على الخوف والرهبه أحيانا وتبعث على النشوة والفرح والابتهاج أحيانا أخرى من أهم مكونات القصة، أو في عملية الحكى برمتها، وهو ما يسمح لنا بالقول إن القصة القصيرة أو الفن القصصي إنما ليس فناً أو جنساً أدبياً جديداً، ولا يعود ظهورها الى التسعينات من القرن الماضي . بل هي نصوص أدبية ضاربة في القدم، كما أنها تتسم بالإيجاز البليغ، وتتوافر فيها البراعة القصصية وأحيانا كل العناصر الفنية للقصة القصيرة الناجحة، ونجدها في الأدب الغربي لدى جمهرة من كتّاب القصة القصيرة منذ أكثر من قرن من الزمان ولا أحد من النقاد الغربيين يربطها بالتغيرات السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، التي شهدتها مجتمعاتهم، أو بالظواهر الدولية أو الكونية، بل ينظرون إليها كلون لطيف من ألوان الأدب القصصي المركز، ساهمت شبكة الإنترنت في شيوعه وترسيخه.

يعد ايفان تورغينيف Ivan Tourgueniev (1818-1883) أول من كتب النصوص النثرية القصيرة وذلك في أواخر السبعينات من القرن التاسع عشر، وتحفل روسيا سنوياً بما يسمى مهرجان "النثر المصغر" تخليداً لذكرى هذا الكاتب الروسي العظيم، الذي يعد المؤسس الحقيقي لهذا النمط المقتضب من القصة القصيرة. كما أن العديد من الكتّاب العالميين كتبوا نصوصاً قصصية قصيرة للغاية، وفي مقدمتهم أنطون تشيخوف Anton Chekhov (1860 – 1904) وايفان بونين Ivan Bunin (1870 – 1953)، وفرانز كافكا Franz Kafka (1880 – 1924)، و.أ.و. هنري (1862-1910)، وهوارد لوفكرافت (Howard Lovecraft 1890-1937)، وارنست هيمنجواي Ernest Hemingway (1899-1961) ومن الكتاب الأميركيين المحدثين راي برادبري Ray Bradbury (1920 – 2012)، وفي بريطانيا آرثر كلارك Arthur Clarke (1917-2008). وفي اليابان ياسوناري كاواباتا Yasunari Kawabata (1899 – 1972). وفي الأرجنتين مايسترو Maitro (القصة القصيرة والسرد القصير) خوليو كورتاثر (1914-1984) وفي البلدان الناطقة بالإسبانية برز في هذا المجال الكاتب أغسطو مونتيروسو Augusto Monterroso (1921-2003) الذي كتب إحدى أقصر القصص في الأدب المدون بالإسبانية. وخورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges (1899-1986) وأغناسيو مارتينيس كافيرو Ignacio Martinez Kafeero، ورومون غوميس Ramon Gomez وخوسيه مارينو، وخوان ميليا.

ويقول الناقد والكاتب الكوبي من أصل إيطالي "إيتالو كالفيينو Italo Calvino" (1923-1985) إنه كتب في هذا النمط السردى مستلهماً تجربة بورخيس، وكذلك الكاتب أدولف بيثوي كاساريسا، وهو الذي قال بأن مونتيروسو كان أفضل من الكل، وإنه نفسه كتب تحت تأثير هذا الكاتب، لذا فإنه ليس بغريب أن يتأثر كاتب بآخر، أو أن يهيج لنفسه مسلكاً مختلفاً في تمثيل قضايا المجتمع والإنسان بشكل عام، لأننا كما قلنا القصة جنس أو كائن اجتماعي بطبعه، ولا يمكن لنا أن نخوض فيه أو نمارسه بمعزل عن محيطه، رغم أن العزلة مطلوبة وقت ولادته، فهو يولد من الصخب والأحداث لكن تتمثل ذلك في لحظة سكون وهدوء.

لقد تطورت القصة القصيرة-إذن- عبر العقود الماضية، فلم يعد أحد يجهل أنها مرت بمراحل متعددة. وفي كل مرحلة كان لها اتجاهات متعددة، من ذلك مرحلة الريادة التي برز فيها ثلاثة أعلام هم:

- موبسان وتشيكوف وإيدجار آلان بو، وتعتبر هذه المرحلة أساسية لاعتبار أنها المرحلة التي ترسخت فيها القيمة الفنية الأساسية التي نهضت عليها القصة كفن جمالي له مقوماته الخاصة ثم تعددت أطوارها بعد ذلك، "فالإرهاصات الأولى تمثلت في تلك المحاورات التي ظهرت في روما في القرن الرابع عشر حيث كان يتردد على إحدى حجرات الفاتيكان نخبة من رجال البابا يتسامرون ويقصون الحكايات المخترعة مما دعا كثيرا من الأهالي إلى التردد على هذه الحجرة التي كانت تسمى (مصنع الأكاذيب)"¹.

- وقد كان أشهر رواد الحجرة "بوتشييو Botchio" الذي دون طرائفه ونشرها في كتاب أسماه (الفاشيتيا) وقصص (الديكا ميرون) أو (المائة قصة) التي ألفها الكاتب الإيطالي "بوكاتشييو" وغيرها من المحاولات التي ظهرت قبل التاريخ في الأدب العربي القديم وعمل على دراستها الدكتور الراحل "شكري عياد" تحت عنوان: "فن الخبر"²

وكما أسلفنا الذكر أن كان للعرب باعا طويلا في ميدان الحكيم، أو الفن القصصي، والتي انبثقت منها أو تفرعت أنواعا أخرى من القصة؛ فظهر ما سمي "بالقصة الخبر" و"القصة التاريخ" و"النادرة" "الحكايات الشعبية" و"قصص الحيوان" و"القصص الفلسفية"، لتليها فيما بعد ظهور نوع قصصي آخر معاصر على شاكلة كتاب "البخلاء" للجاحظ، و"الفرج عند الشدة" للتنوشي، و"مصارع العشاق" لابن سراج والمقامة التي تشكل الجذور الأولى للفن القصصي العربي.

وتكاد تتواتر الآراء على أن القصة القصيرة فن محدث وأن "إدجار آلان بو Edgar Allan Poe" من مؤسسي هذا الفن القصصي، حيث يحظى عمله بمسحة جمالية خاصة، تنبني على الجمع بين المتناقضين، إذ كانت له المقدرة على وصف المناخ الهادئ الذي يتولد منه عالم صاخب حافل بالتوتر والبؤس مما يوجي بالغموض والرعب، ويعمل على تنمية الفكرة إلى أن يصل إلى النقطة الحاسمة التي يرى فيها أن المغزى يجب أن يظل خافيا مستورا في القصة، ولا يرى ضرورة مطابقة الفن للواقع بل إنه ينبغي أن تتجه (القصة) نحو تحقيق هذا الأثر وألا تستخدم حكمة إلا إذا كانت موظفة في هذا الاتجاه، وهذا ما كنا ذكرناه من كون الغرب لم يكونوا ينظرون إلى هذا الجنس الأدبي على أنه انعكاس لمأساة المجتمع وتعبير عن مكوناته وقضاياه، بقدر ما كانوا ينظرون إليه كشكل أو لون كتابي إبداعي متميز عن باقي الأجناس السابقة، "لذا كانت وحدة الانطباع مناط التحقيق الفني للقصة القصيرة، من هنا كان "آلان بو" يولي مسألة الصيغة أهمية كبيرة، ويؤكد على أحكام البناء ووحدته العضوية ويجب على كاتب القصة القصيرة أن يصمم معماره الفني قبل أن يبدأ، ولم يكتب "بور" سوى سبعين قصة"³.

أما "جي دي موبسان" فيتميز بملاحظات الدقيقة والرؤية المجهرية أثناء تشخيص حدث القصة القصيرة، كما أنه عرف عنه انتصاره لقضايا الطبقة المهوكة والمسحوقة من المجتمع، غير إنه في الوقت نفسه يعكس هذه الحقيقة بطريقة جمالية، حيث يميز بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الجمالية الفنية المتطورة، أثناء تتبع الحدث في القصة،

¹ التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، دراسة أدبية، تأليف: حسن غريب أحمد، PDF. 5.

² المصدر نفسه، ص. 5.

³ المصدر نفسه، ص. 7.

"لذا كانت الأخيرة قائمة على الاصطفاء واستبعاد التفاصيل التي لا طائل تحتها، وهو يبدأ بعرض المكان، ثم يوضع شخصياته داخلها محددا سمات كل منها ومقعها من الخريطة الاجتماعية وملامحها النفسية والاخلاقية، ثم يسلسل الحدث مضمنا إياه بعض المفاجآت ويجعل منطق الشخصيات إشارة إلى طبيعتها التكوينية وينتهي بالحدث إلى نهاية مأساوية غالبا"¹. وقد عرف عنه أيضا نظريته التشاؤمية التي لخصها في قوله: "نحن جميعا في صحراء ما من أحد يفهم أحدا. أي تلك النزعة الذاتية نراها هاهنا حاضرة، وهي دعوة من موبسان إلى الانغلاق والنفعية الشخصية، مع إنه يدافع وينافح عن حقوق المسحوقين من المجتمع. وقد أخذ "موبسان" اهتمامه المفرط بالشكل وعنايته الفائقة بالأسلوب، ولكن لا أحد ينكر قدرته الفذة على الوصف، فقصصه تعتمد على حاسة الإبصار في الدرجة الأولى فهو "يأكل العالم بعينه" وقد ينصب وصفه على جزئية هامشية يلفت إليها الأنظار بقوة.

وقد عرف عن "موبسان" عنايته بالطبقات الدنيا وسخريته من الطبقات الراقية، "واختياره للحدث يقوم على العزل والتحديد، ولكي يفجر هذا الحدث، ويجعل منه عالما فسيحا، والحدث عنده خط واحد غير متعرج ولا مزدوج. فهو يبدأ من اللحظة التي تكون فيها الشخصية وصلت إلى ذروة التوتر ثم يمضي بها إلى التفجر وكل كلمة فيها تدفع باتجاه النهاية المقصورة"²، فلذلك جاءت قصصه متمحورة حول رؤية جوهريّة ودقيقة، ومتماسكة مترابطة، ومنذ الجملة الأولى يقودنا إلى ظروف القصة، وإلى الشخصية الرئيسية وموقعها متجها إلى لحظة التنوير، أي لحظة الكشف عن المستور رغم دعوته بعدم كشف هذا المستور ولكن هي لحظة تنويرية فقط، تضيء للقارئ وتوجهه نحو النهاية المحتومة كما رسمها لها الكاتب. فالهدف إحداث صدمة للقارئ عن طريق مفاجأة غير متوقعة، أو حدث ليس في الحسبان، وقد استقى معظم قصصه من واقع الحياة والحوادث اليومية التي تنشرها الصحف، وهي تضع المتلقي في مواقف مثيرة للقلق.

أما "أنطوان تشيكوف Anton Chekhov" الرائد الثالث من رواد هذا الفن فمميزاته أنه "بارع في تشخيص الأفكار الغامضة وتحويلها إلى حقائق صارمة مقلقة، ويعتمد على الكشف عن ظواهر جديدة في الحياة، وتشكيله للشخصيات يقوم على التمثيل لا التقرير، فكل كلمة لها مغزاها ودورها في الكشف عن طبيعة الشخصية. وهو يتعاطف مع شخصياته ميال إلى الدعابة، وشخصياته بسيطة ليس لها أي سمات بارزة واهتماماتها حقيرة، وهذا ما جعله نزاعا إلى السخرية يصور غباء العاطلين والخيانات، وارتشاء رجال الشرطة وبخل لتجار، مركزا على الجوانب السلبية المدمرة، وهو صارخ الصراحة لا يتكلف ولا يتصنع يفهم الواقع النفسي لشخصياته، لم يهتم تشيكوف بالمقدمات الطويلة أو التحليلات النفسية والمنطقية، أو الصور الفاقعة، بل ترك نماذجه تفضي بخصوصيتها بصورة خاطفة، واتكأ على التلميح دون التصريح، ولا يكتمل الأثر في قصصه إلا باكتمالها مع آخر جملة فيها"³.

¹ التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، دراسة أدبية، تأليف: حسن غريب أحمد، PDF ص 8

² المصدر نفسه، ص 9.

³ المصدر نفسه، ص 10.

9. نماذج من القصة القصيرة جداً في الأدب العالمي¹

إن كاتبنا "جمال بوطيب" يكاد يختلط على القارئ إذا ما التقى وجهها لوجه مع نصوص هذا الأخير، فهو فيه من الصفات تقريبا جلها ما يطبع شخصية "تشيخوف" أو القاصين العالميين، ف"جمال بوطيب" هو أيضا ميال لحس الدعابة، لكنها دعابة أنيقة وهادفة، وموضعية، أي لا يمارسها بشكل عفوي، بمعنى إنه يتحكم في مجريات أقواله منضبطا في سلوكاته حيال الآخر، وهذا الانضباط طال حتى إبداعه، فحينما يكتب في الرواية، فإنك تقرأ الرواية. وحينما يبدع في الشعر، تحس به شاعرا وحينما يصير قصاصا فإنك كما لو أنه لا يكتب في جنس آخر غير القصة، رغم أن أسلوب قلمه يصاحبه أينما حل وارتحل بين النصوص الإبداعية وحتى النقدية منها.

ففي أواخر القرن التاسع عشر أجرت إحدى المجلات الأميركية مسابقة للقصة القصيرة جداً شريطة ألا تتجاوز 55 كلمة (في اللغة الإنجليزية)، وتتوافر فيها كل عناصر القصة من بداية، وذروة، ونهاية وحبكة. وكتب فرانز كافكا مجموعة كبيرة من القصص القصيرة جداً، نعرض لواحدة منها كالآتي:

الأشجار: "ما دمنا نحن مثل أشجار مقطوعة في الشتاء، فإن هذه الأشجار تبدو لنا وكأنها قد تدرجت على الثلوج ببساطة، وإننا ما أن ندفعها قليلاً، حتى تتحرك. كلا ليس بمقدورنا أن نفعل ذلك لأنها تجمدت، فالتصقت بالأرض. اقترب منها وجرب، وسترى أن هذا ما يخيّل اليك فحسب."

The Trees: « For we are like tree trunks in the snow. In appearance they lie sleekly and a little push should be enough to set them rolling. No, it can't be done, for they are firmly wedded to the ground. But see, even that is only appearance ».²

هذه الترجمة لا تعود لنا، وهي ترجمة لم نحكم على دقتها، أو مدى اقترابها من الأصل، لكن نظرة سطحية تبين لنا أن المترجم قام بترجمة حرفية للنص، وإلا لما تساوت كلمات النصين، فنجد في النص الأصلي خمسة وأربعين كلمة في مقابل تسعة وأربعين كلمة في النص العربي (المترجم)، كما أن النص الإنجليزي هو أيضا ترجمة، أي أن الترجمة العربية قامت على واسطة وهي اللغة الإنجليزية، وهذا سيدفعنا إلى التريث أكثر في (تقويم) الترجمة، ولكن احتكنا إلى النص الإنجليزي على اعتبار أنه نص أصلياً، وفرضاً أن النص الأصلي المكتوب باللاتينية، موجود، فلن نبغ المسعى، أو نتبين الصواب من الخطأ، ما دمنا لا نتقن أو نجهل لغة النص الأصلية، وأيضاً غياب عدد الكلمات الحقيقية في النص الأصلي الأول في لغته الأولى. غير أننا نجد نصاً آخر (نورد عنوانه فقط: بالترجمة الإنجليزية والعربية، (الفساتين) مقابل (cloches))، وحين عدنا لكلمات النص قصد تبين الحجم الذي ينادون به، كانت النتيجة خمسة وستين كلمة بعد المائة في النص الإنجليزي، في مقابل تسعة وثلاثين كلمة بعد المائة في النص العربي، ما يوحي على أن الفرق كبير من ناحية الحجم بين النص العربي

¹ <http://www.basnews.com>

² <http://franzkafkastories.com/shortStories>

والإنجليزي، أي ما يقارب الثلاثين كلمة، وهذا بحجم نص (قصة قصيرة جدا) أو نصوص قصصية قصيرة جدا، إذا ما أخذنا أن أقصر نص يضم ست كلمات، وهذا الكم الهائل من الكلمات الفارقة بين النصين يعطينا إشارة إلى أن إحدى الترجمتين نحت أو جانببت الصواب، إما بالأطناب والزيادة في النص الأصلي، أو بالنقصان والحذف والتصرف في النص معا.

أما ارنست هيمنجواي Ernest Hemingway المعروف بأسلوبه الذي وصفه بنفسه أنه أشبه بجبل الجليد، الذي لا يرى منه سوى ثمنه أما الأجزاء السبعة فهي مغمورة في الماء. فقد كتب أقصر قصة قصيرة (مؤثرة) في تاريخ الأدب العالمي وهي تتألف من ست كلمات فقط:

"For sale: baby shoes, never used"

"للبيع : حذاء أطفال، لم يستعمل قط "

"For sale: baby shoes, never worn"

ونلاحظ أن النصين واردين بصيغتين مختلفتين على مستوى الكلمة الأخيرة، رغم أنهما حافظتا على الأسلوب والشكل، وعلامات الترقيم، فصدف أننا وجدنا القصتين تنتهي بكلمتين مختلفتين هما: "worn" و "used" وهما إذا جاز لنا التعبير نقول: "لم يُلبس" كمرادف لـ "never worn" وعبارة "لم يستعمل" كمقابل لـ "Never used" لذا لا يمكننا الجزم بهذه الترجمة أو غيرها حتى نطلع على الأصل، ونحن هنا فقط أردنا الإشارة إلى ذلك وننبه القارئ إلى مواطن الاختلاف ومنه عدم نهائية أي تعريف. كما يمكن أن يلاحظ الباحث أو الدارس إلى كون الترجمة العربية تنتهي بنقط حذف في نهاية القصة وهو ما ليس موجودا في النصين الإنجليزيين، وسنناقش هذا الأمر في باب الترجمة من هذا البحث.

وغير بعيد عن هؤلاء (العالمين) نجد من بينهم جمال بوطيب حيث إن قصصه القصيرة جدا تتراوح ما بين المائة كلمة والثلاثين كلمة في كل نص، على أن المتوسط تقريبا الذي تذهب فيه كل نصوصه هي ما بين الثلاثين والستين كلمة، فنجد قصة "بريد" تضم ستة وثلاثون كلمة، وسبعة وأربعون كلمة بالتساوي في قصتي "هاتف"، و"شعور"، وتسع وستون كلمة بالتساوي أيضا في كل من قصة "شاعر حدائي" وقصة "وقاحة"، وبذلك فالقاص جمال بوطيب لم يشذ عن هؤلاء الفئة من القاصين والمبدعين العالميين. ولا أشك غير ذلك في كونه واحدا منهم. هي فقط القوة الاقتصادية كما قلنا سابقا التي تتحكم وتحكم عملية الفرز هاته. غير أننا نعتقد أن الإبداع يبقى منتزها عن أية قيود أو اشتراطات خارج قيوده هو كجنس أدبي.

ونورد في المثال الآتي مثال آخر عن حجم القصة القصيرة جدا قصة قصيرة للغاية، وهي تحت عنوان: "الدّيناصور" وهي مؤلفة من سبع كلمات يقول فيها: "عندما استيقظ، كان الديناصور ما زال هناك..." يمثل لها الكاتب ذي الأصول الغواتيمالية-الهندوراسية وهو أوغوستو مونتيروسو Augusto Menterroso وهي من (أقصر) قصة قصيرة في العالم، واشتهرت كذلك، في الوقت الذي نعتبر أن إرنست هيمنجواي هو صاحب أقصر قصة قصيرة في العالم، إذا ما اعتبرنا الحجم هو المحدد، وهو بما لا يدع للشك الفاصل بين هاته

الأجناس. فعدد كلمات القصة القصيرة جدا لـ هيمنجواي هي ست كلمات فقط، بينما هاته التي تعود لـ أغسطو المعنون بـ "الديناصور" تحتوي على سبع كلمات في النص الأصلي اللاتيني (الإسباني)، ويعادله في ترجمته إلى الإنجليزية تسع كلمات، مما يؤكد في نظرنا أن أقصر قصة في العالم هي التي تعود إلى الكاتب أرنست هيمنجواي. غير إن ما أثارنا هنا هي ترجمات هاته القصة، وهي ترجمتين مختلفتين: بين ترجمة وظفت ضمير المتكلم "I" woke up أوبين ترجمة وظفت ضمير الغائب "when the dinosaur woke up"، فاختلاف هاتين الترجمتين تحصيل حاصل لتأويلات مختلفة لنفس النص المترجم. وقد أوردنا الترجمتين الإنجليزيتين والنص الأصلي حتى نترك للقارئ حكمه وتأويله على النصوص. فجاءت كالآتي:

"The Dinosaur"

"When the dinosaur woke up he was still there". Augusto Monteroso.

"When I woke up, the dinosaur was still there".

El Dinosaurio"

"Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí." Augusto Monteroso

وتضمن هاته النصوص ها هنا في هذا المدخل المتعلق بالقصة، فقط لنعطي المثال على كون ما يسمى، أو يطلق عليه بقصة قصيرة جدا (عالمية) هي نفسها تلك التي تبدعها قريحة مبدعينا ويتفنن في صنع جمالياتها قلم أدبائنا، الذي غالبا ما نرحب بالآخر ونتناسى ما لنا من طاقات إبداعية، ننتبه لها فقط حينما يُنتبه لها من طرف الآخر، وكأن حمكنا وذوقنا لا يستقيم إلا برضى الآخر علينا (ونقصد به الغرب).

9.1 قصة من مائة كلمة (درابل/Drabble)

نجد أيضا ما اصطلح عليه في مرحلة ما بـ "القصة الفلاش"، وكما تعبر عن ذلك الصفة، أو النعت عن السرعة والدقة، فضوء الفلاش يكون موجها نحو هدف معين، قصد كشفه وتبينه، وهو الأمر نفسه ينسحب على هذا النوع من القصة الذي ازدهر في المملكة المتحدة تحت مسمى "درا" "Drabble"، أو قصة من مائة كلمة¹ كقصة "طلاق" التي تضم تسعة وتسعون كلمة وكأن القاص قد امتن الكتابة وجرب كل أشكال وألوان النص القصصي، لذا هل هذا القياس ممكن على الإبداع العربي، أم أنه خاص بالإبداع الغربي؟ فإذا كان كذلك، فيمكن أن نقول إن القاص جمال بوطيب قد كتب هذه القصة المسماة "درابل" والمتكونة من 100 كلمة.

¹ ولقد اعتبر هذا النمط متميزا من حيث لونه وحضوره ضمن ألوان القصة القصيرة جدا، فانتشر في المملكة المتحدة منذ العام 1980 تحت اسم "درابل فلاش فيكشن". حيث أن شروط هذا الفن كما تواضعت عليه لحظة خلقه أن تكون القصة في مائة كلمة بالضبط (ما عدا العنوان)، دونما تغييب للعناصر الأساسية المعروفة في القصة القصيرة. وهو نمط صعب يتجلى فيه قدرة المؤلف على التعبير عن فكرة ذات معنى بشكل مقتضب في عدد محدود من الكلمات، وقد ولدت قصص: "درابل" في جامعة برمنغهام كشكل من أشكال اللعب اللفظي، قبل أن تتخذ شكل المسابقة الأدبية.

9.2 قصة من 55 كلمة

في عام 1987 عدّل ستيف موس، رئيس تحرير مجلة " نيو تايمز " شروط كتابة قصص (درابل drabble). وأعلن عن مسابقة أدبية جديدة لكتابة قصة قصيرة جدا، لا يتجاوز طولها 55 كلمة. وكانت شروط المسابقة عديدة وصارمة، ولكن يمكن إيجازها فيما يلي: "ينبغي كتابة قصة قصيرة جدا تتوافر فيها العناصر الأساسية للقصة القصيرة، وذات حبكة واضحة، وبطل واحد أو أكثر، ونهاية غير متوقعة ". وقد استلمت المجلة عددا هائلا من القصص القصيرة جدا.

إن أهم شرط لنجاح مثل هذه القصص، سواء كانت مؤلفة من (100) أو (55) كلمة، هو أن ينسى الكاتب تماماً ما يحدث في الواقع، ويطلق العنان لخياله، وأن تكون القصة ممتعة، يقرأها المتلقي بشغف في أقل من دقيقة، مشحونة بثيمات متنوعة ومختلفة تزيد من ذروة الحدث. ومن وهج السارد، أو البطل المحوري داخل المتن، وهي تميمات لا تستقر على حال فتجد القاص ينسج من مخياله قصصا قد تكون خيالية أو بوليسية، أو عبثية، أو مرعبة، أو مؤثرة. أي ببساطة قصة غير عادية. من حيث هي عادية كيف ذلك أن القصة ستبدو من أول وهلة بسيطة وغير مغرقة في الإيهام أو الترميز أو التبشير، ولكن اللغة والأسلوب يجعلان من الحدث يبدو، وكأنه مستهلك أو مبتذل، لا يحس القارئ بصدمته إلا حينما يفرغ منه.

فإذا اعتبرنا تعريف القصة القصيرة جدا حجما من جهة، وشروطا فنية من جهة أخرى؛ فإن الاحتراف في كتابة هذه القصة ينبغي أن يكون ضمن التجربة المتكاملة للقاص؛ الذي ينبغي - إلى درجة ما - أن يكون على وعي تام بكون كتابة القصة القصيرة جدا أمرا ليس سهلا، وأن القاص ينبغي أن يكون كشاعر قصيدة النثر (وهي السمة التي تميز كاتبنا وقاصنا جمال بوطيب) الذي يكتب شعر التفعيلة والشعر الحر (النثري)؛ لذلك يكون كاتب القصة القصيرة جدا قاصا في الأصل (يكتب القصة القصيرة) وربما روائيا أيضا (وهي أيضا سمة مميزة في كاتبنا)؛ حيث يصبح هناك معنى لكتابة القصة القصيرة جدا من خلال احترافية الكتابة، دون أن يكون في هذا الأمر تعميم ومصادرة لمشروعية الكتابة وكتابتها... لكننا نلاحظ أن كثيرا من المبرزين في هذا الفن القصير جدا، هو في الأساس قاصون وروائيون في الوقت نفسه.

10. القصة القصيرة العربية.

لقد مرت القصة العربية في العصر الحديث بأطوار متعاقبة متأثرة بالأدب الغربية في العصر الحديث بعدما تأثرت بالأجناس القصصية الماثورة في أدبنا القديم، وبخاصة جنس المقامة، ثم ألف ليلة وليلة وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان كما "ارتبط فن القصة العربية بفترة الازدهار الحضاري العربي. ولعل مقامات الهمذاني والحريري وما شاكلها من هذا اللون من فنون الكتابة هي أولى تجارب كتابة القصة في تاريخ الأدب العربي، ولعل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني – وهو واحد من أهم كتب التراث الأدبي العربي – يحمل بين طياته نماذج لفن القصة في شكله المبكر"¹. ومع أن القصة القصيرة العربية حديثة بالشكل الحالي الذي نعرفه (غير متناسين أن القص سكن الإنسان منذ القدم)، فقد قطع أشواطاً كثيرة في تأصيله بجعله من عموميات المجتمع العربي، إذ لا بد من القول إن "القصة القصيرة أصبحت مع الزمن تحمل صبغة محلية أعمق، وهذا معناه أنها أصبحت أكثر اعتماداً على البيئة العربية وأكثر تفاعلاً معها، وأنها لم تعد انبهاراً بنماذج وافدة"² وهذه ستكون نتيجته ألا نعود منبهرين بالأعلام الغربية، فنولي أدباءنا ومبدعيننا الأهمية والمكانة التي يستحقونها. ولذلك فالقصة العربية يكن أن نقول عنها أيضاً أن لها تاريخ طويل، مادام الأمثال "العربية هي قصص في إطار محكم.

وتذكر المصادر بعض القصص العاطفية القديمة كمثال على البداية المبكرة لظهور القصة القصيرة في التراث العربي، مثل قصة زنوبيا، وقصة المُرْقَش الأكبر مع أسماء بنت عوف، كما كان لهم قصص تاريخية استَقَوْه من أيام العرب وبطولاتهم وأعملوا فيه مخيلاتهم. "وانطلاقاً من النظرة التي تحرص على أن يكون الفن الاصطلاح محددًا للهدف والغاية من العمل الفني، فإننا نرى أن ثمة نماذج من القصة القصيرة الواقعية – رغم اختلاف نهجها – قد قصد بها مؤلفوها نقد جوانب من المجتمع أو شرائح من الواقع نقداً فنياً في ثوب القصة القصيرة الفنية"³. كما نلاحظ ذلك في قصص جمال بوطيب، وإن كان "النقد" هنا ليس السمة المميزة أو الطابع الغالب على قصص الكاتب ككل أو اتجاهه الفني العام، "بمعنى أن "الواقعية الفنية" بهذا الإطلاق والتعميم تصبح مرنة مطاطة، بل إنها تمتد فتشمل قصصاً قصيرة غايتها أو هدفها الأسى قد لا يكون الإحكام الفني والصياغة الفنية"⁴

ومن أشبه الأجناس بالقصة القصيرة في أدبنا العربي، المقامة التي تعتمد على المحسنات اللفظية والبديعية في الأساس، وللمقامات بطل واحد في كافة الأحداث وهو دائماً يعتمد على الحيلة والذكاء للتخلص من مأزق يضعه المؤلف فيها، والبطل مثل أبي زيد السروجي عند الحريري أو أبي الفتح السكندري عند مؤلفه أبي البديع الهمذاني شخصية تجمع بين الدهاء وطيبة القلب وحب الأسفار وهي أقرب إلى الفكاهات الاجتماعية.

¹ القصة العربية: أجيال وأفاق، تأليف محمود تيمور وعباس محمود العقاد وآخرون، كتاب العربي، الكتاب 24، يوليو – 1989، ص 5. (سلسلة فضلية)

² المصدر نفسه 9.

³ اتجاهات القصة المصرية القصيرة، تأليف: د. سيد حامد النساج، الناشر: مكتبة غريب، ط1-1978/ ط2-1988، ص 209. Pdf

⁴ المصدر نفسه، ص 209.

ولعل المقامة تعد الإرهاصة الأولى لفن القصة القصيرة العربية بشكلها المتعارف عليه الآن. وبعد فترة خَفَتْ صوت الحضارة العربية ليتلقف الغرب منجزها الفكري/ العلمي، فأضاف إليه بعد أن عكف على دراسته وتحليله.

وكان لهذا الفكر دور مهم في النهضة الغربية الحديثة، وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت موجة من الترجمات عن الغرب -وإن كانت قد بدأت قبل ذلك وتحديداً في الثلاثينيات، على يد رفاعة الطهطاوي- فحدث تفاعل وتلاقح نتيجة الاطلاع على هذا المنجز الذي أضاف ولا شك للبنية الفكرية العربية التي كانت تعيد تشكيل وعيها بعد فترة طويلة من السكون.، وقد تكاثرت نسل هذا الفن القصصي لدرجة أن كتابه يعدون بالآلاف، وهو ما يوحي من الوهلة الأولى على كونه مستسهل في كتابته، "ولكن سرعان يتميز البرق "الخلب" من البرق الواعد بالمطر، ولا يبقى في الميدان إلا نسبة ضئيلة من هذا العدد الكثير"¹. ولذلك تعتبر القصة القصيرة أحد أحدث الأشكال الأدبية النثرية في اللغة العربية، المرهفة، وشديدة الحساسية، إذ صار معها يصعب القول بإمكانية "دراسة القصة القصيرة دراسة شمولية قد أصبح متعذراً على مستوى قطر واحد فكيف على مستوى جميع الأقطار العربية؟"² وقد انتقلت من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية في القرن العشرين بعد أن مرّت بالعديد من التحولات، وشابهها الكثير من التطوير في الشكل والبناء في القرن التاسع عشر في أوروبا خاصة على يد الفرنسي موباسان، والروسي أنطون تشيخوف، اللذين يدين لهما كتاب وقراء القصة القصيرة والأدب حول العالم بالكثير من الفضل.

أمّا في العالم العربي فقد أدت حركة الترجمة في مطلع القرن العشرين إلى تعريف القراء والكتّاب العرب بهذا اللون الأدبي، ويعتبر المنفلوطي ومحمود تيمور أول من كتب القصة القصيرة الحديثة باللغة العربية. "ولذلك نجد أن القصة انتقلت من مفهومها القديم الى مفهومها الفني الحديث الموسوم بالأقصوصة أو القصة القصيرة كجنس مستقل بعد أن عرفت لدى كل الشعوب. فالقصة هي الحياة كما يقول تودوروف ولا يمكن لشعب أن يتواجد دون أن يضمن رؤاه وخصائص هويته الأكثر كمونا في الحكاية.

وقد عرفت القصة لدى العرب بأشكال متنوعة كالخبر والحكاية والمثل والمقامة والنادرة، وتعددت مواضيعها فهي من قصص العشاق الى أحاديث السمر الى أساطير الجن، الى أيام العرب ووقائع الفتوحات الى طرائف الحمقى والمجانين، وكل ذلك لغايات (التأريخ / التسلية / التعليم / الوعظ / المناظرة)"³ وفيما يخص البعد النوعي فقد اشتغلت القصة القصيرة على الطفل وعوالمه، وعلى الرجل ومحطاته ووقائعه، كما تناولت المرأة من أكثر من زاوية، واختلفت مقاربة المرأة داخل القصة القصيرة باختلاف الكاتب نفسه.

¹ القصة العربية: أجيال وأفاق، تأليف محمود تيمور وعباس محمود العقاد وآخرون، كتاب العربي، الكتاب 24، يوليو - 1989، ص 9. (سلسلة فصلية)

² المصدر نفسه، ص 9.

³ شعرية القصة القصيرة جدا - دراسة، تأليف جاسم خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، PDF، ص 84-85.

ومن أهم رواد القصة القصيرة جدا نستحضر من فلسطين الشاعر والقاص فاروق مواسي. ومن سوريا المبدع زكريا تامر، ومن العراق شكري الطيار، ومن المغرب جمال بوطيب في مجموعته القصصية "زخة...ويبتدئ الشتاء" وعبد الله المتقي في مجموعته القصصية "الكرسي الأزرق"، ومن تونس الكاتب ابراهيم الرغوئي، ومن الجزائر عبد القادر برغوث، وغيرهم.

وقد ظلت القصة العربية متأثرة بالآداب الغربية والتراثية حتى الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في العصر الحديث، فأخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين نتخلص قليلا من الاعتماد على العربي القديم، وبدا الوعي الفني يعني جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى، فإذا جاز أن نأخذ عنهم الإنجازات العلمية نظريا وتطبيقيا، فلا مبرر على الإطلاق كي ننقل عنهم آراءهم في الأدب، بعد أن خطا الأدب العربي خطوات فسيحة وقطع شوطا متقدما على الساحة العالمية، حتى لأزعم أن بعض القصص العربية الحديثة تفوق ما أبدعه أدباء العالم شرقا كان أو غربا، فلماذا إذن نتطلع إليهم بوصفهم الأساتذة ونحن الطلاب؟ ولماذا نردد دائما ألفاظهم وأسماءهم في المحافل وعلى صفحات الكتب؟ مع أن الأحرى بنا أن نتأمل أعلامنا ومنجزاتهم، ونستقصر سلافة التجارب التي أنتجتها قرائح أدبائنا، ولا يعني هذا أن ندخل شرقة العزلة أو نغالي في تصور ما أبدعه كتابنا، وننتقل من الإحساس بالدونية إلى الإحساس بالاستغناء فلا هذا ولا ذاك، إنما الأرجح هو إعطاء كل ذي حق حقه بالقدر المناسب، وتحقيق التوازن بين مختلف منابع الفكر والإبداع¹. وأكاد أميل كل الميل نحو هذا الطرح الذي قالت به الباحثة حفصة بنت زيد من أجل إعطاء أدبنا قيمته التي يستحقها، ونشجع كتابنا وقراءنا عبر الكشف عن زخم الأعمال الموجودة الإبداعية والنقدية والفكرية وغيرها التي أخذت من الدارسين والباحثين والنقاد والمبدعين العرب الكثير من جهدهم ووقتهم وطاقتهم لتبقى حبيسة الرفوف ويظالها النسيان إلى حين من الدهر.

¹ توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، إعداد: حفصة بنت زيد سعد المفرح، PDF، ص 14.

11. 'القصة القصيرة المغربية'.

إن ملامح القصة القصيرة في شكلها المغربي أو العربي نجدها مرتبطة ارتباطا قويا بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فقد صورت القصة القصيرة القضية الفلسطينية والوطن المسلوب والشخصية التي تحس بالتشرد والإهانة وفقدان الوطن، وصورت الإنسان المتشرد بلا هوية، وصورت أيضا ملامح الصراع العربي الإسرائيلي، والكفاح والرفض ضد العدوان الظالم.

واستخدم كتاب القصة القصيرة رموزا لتصوير الواقع السياسي المير الذي يعاني منه معظم أبناء الشعب العربي. ولذلك "فالعوامل الاجتماعية التي تحيط بالإنسان هي (الشخصيات) المؤثرة في القصة، وهم الرجال والنساء فيحولها، إلا دمي صماء بكماء، تعبت بها، ما شاء لها العبث، وتوجهها الوجهة التي ترضاها."

وعند التحدث عن مراحل تطور القصة سواء في المغرب أو الشرق، علينا أن نعي أن البلد أو المنطقة شهدت ألوانا من الاستعمار، وهذا الألوان من الاستعمار هي الفرنسي والإسباني والبرتغالي، فتعرضت لمنطقة لهذا الأنواع من الاحتلال الذي ألقى بظلاله على الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وعلى المنطقة بشكل عام. وقد تطرق محمد المودن، في كتابه "مصطلحات القصة في المغرب" إلى التعدد المصطلحي وأهم مرتكزاته مبينا الفروق التي من شأنها أن تميز نوع قصصي عن آخر، ونحن هنا لن نستعرض أهم هاته المرتكزات، كوننا نرى أننا قد أشرنا بما يكفي من أجل وضع القارئ على الطريق الصحيح وهو يلامس جوانب هذه الأطروحة، ما دام أنها قد أهتمت بترجمة هذا الجنس الأدبي، القصة القصيرة جدا.

إن اتخاذ القصة القصيرة المغربية ميدانا للقراءة والترجمة والبحث يعود إلى أن هذا الفن أحد الأجناس التي برزت في المغرب منذ الأربعينيات إلى يومنا هذا، ويعود مثل هذا الحضور لفن القصة القصيرة إلى أسباب وافرة منها ما يتعلق بطبيعة هذا الفن، والوظائف التي اطلع بها، نظرا لخصوصيته السردية ومقدرته على رصد المتغيرات التي تحدث والتقلبات، وتجسيد الهموم الحياتية للإنسان المعاصر.

"وقد استجابت طبيعة القصة القصيرة لأحداث حركة المجتمع والعربي، فواكبت مجمل التغيرات الوطنية والاجتماعية والذاتية، وعايشت سيرورة حياته، ولا سيما أن مرحلة نضوجها وازدهارها تواسجت مع أحداث كثيرة ومتنوعة جرت سواء في المغرب أو باقي الدول العربية، كانت خلالها القصة القصيرة خير سفير للتعبير عما يحدث"¹.

ولذلك كان ظهور الفن القصصي بالمغرب متأخرا مقارنة بنظيره في المشرق العربي الذي احتك بالغرب ونهل من ثقافته وعلومه منذ ما يسمى بمرحلة التقليد والاحتكاك التي امتدت هناك منذ سنة 1870 إلى حدود الحرب العالمية الأولى. أما عن سر تأخر ظهورها بالمغرب، فيتمثل في مجموعة من الأسباب منها عدم الاستفادة

¹ فن القصة عند أبي رجاء أبي غزالة – دراسة نقدية تحليلية، تأليف: علي محمد المومني، الأردن، 2000. PDF، ص 7-8.

من الهضتين الغربية والمشرقية، والاستعمار الذي سعى بكل جهوده لأجل إقبار الهوية المغربية ثقافياً ولغوياً وحضارياً بغية تكريس التبعية المطلقة. وهكذا؛ لم يتم الانتباه إلى أهمية الأدب إلا بعد ظهور الحركة الوطنية وتبلور الوعي الوطني. التي وعت بخطورة المخطط الاستعماري وإلى أهمية انخراط الآداب في معركة المقاومة.

ونتيجة لهذا الوعي بدأت تظهر البوادر الأولى للفن القصصي بالمغرب، بدأ مما أطلق عليها "المرحلة الجنينية" الممتدة ما بين (1905-1930)، التي كانت تفتقر شروط وتقنيات الكتابة في هذا الصنف من الإبداع، ليعرف هذا الأخير بعض التطور في المرحلة المتراوحة ما بين (1920-1955)، أي قبيل استقلال الدولة المغربية وتحررها من قيود الاستعمار الجزئي، ولذا عكس أدب هذه المرحلة الواقع المعيش، والأوضاع المتردية على المستويات الاجتماعية والثقافية والسياسية. لتأتي بعدها مباشرة المرحلة الثالثة، التي أعقبت مرحلة الاستقلال؛ أي ما بعد (1956) لتظهر على إثرها اتجاهات متنوعة ومختلفة من الرومانسية، أو الواقعية أو المزج بينهما، وبقدر ما كان هذا التنوع والاختلاف في تناول مواضيع القصة، بقدر ما كان هناك تواضع على شروط وتقنيات الكتابة في هذا الجنس الأدبي الجديد.

أما وقوفنا عند عام 1996 فيعود هو الآخر لطائفة من الأسباب منها ضرورة أن يكون هناك فاصلاً بين المرحلة المدروسة ووقت الدراسة. لأن مثل هذا الفاصل يعطي الدارس فرصة لنظرة موضوعية بعيدة عن إشكاليات المعاشية، وضرورة الابتعاد عن الانغماس بالظاهرة المراد دراستها، ولم يكن تحديد هذا العام من خارج ظروف المرحلة ومعطياتها، بل اخترناه لأنه كان بداية الإعلان عن نهاية الحرب الباردة،¹ وبدء تشكل ما يدعى بالنظام الدولي الجديد ذي القطب الواحد والعولمة واتفاقية اللغات²، وسوى ذلك من أحداث تمثلت على الصعيد العربي في حرب الخليج الثانية³ ومؤتمر مدريد، ومسيرة السلام والتسويات العديدة.

وقد أدّت كل هذه الأحداث، وأحداث أخرى إلى تهشّم كثير من آمال الإنسان العربي على صخرة الواقع مما خلق موضوعات متنوعة للقصص؛ بخاصة أن اختلافات قد طرأت على الأجواء النفسية والاجتماعية والفكرية للإنسان العربي؛ مما أسهم في خلق حساسية قصصية تجلّت عبر مئات المجموعات التي ظهرت بعد عام 1990 وحملت معها عدداً من الظواهر الفنية والفكرية والدلالية، المختلفة والمتنوعة.

¹ أول من استخدم مصطلح الحرب الباردة هو الصحفي الإنكليزي جورج أوريل في عام 1945، في مقالة له بعنوان "أنت والقبلة الذرية" نشرها في 19 / تشرين الأول أكتوبر في عام 1945 في صحيفة تريبيون البريطانية، ليصبح مصطلحاً شائعاً، للدلالة على فترة التوتر والمواجهة الأيديولوجية والسياسية بين القطبين الشيوعي بزعامة الاتحاد السوفيتي، والرأسمالي بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية. لمزيد من التفاصيل يرجى زيارة الموقع التالي: (<https://www.babonej.com/cold-war/>)

² الاتفاقية العامة للتعرفة الجمركية والتجارة وتعرف بالجات GATT، هي اختصار عن (بالإنجليزية: General Agreement on Tariffs and Trade - GATT) عقدت في 30 أكتوبر 1947 هي اتفاقية متعددة الأطراف بين عدد من البلاد تستهدف التخفيف من قيود التجارة الدولية وبخاصة القيود الكمية مثل تحديد كمية السلعة المستوردة وهو ما يعرف بنظام الحصص وقد تضمنت خفض الرسوم الجمركية على عدد من السلع. وقعها أكثر من 140 دولة. للمزيد يرجى زيارة الموقع: (www.marefa.org)

³ حرب الخليج الثانية، تسمى كذلك عملية عاصفة الصحراء أو حرب تحرير الكويت (2 أغسطس 1990 إلى 28 فبراير 1991) حرب شنتها قوات التحالف المكونة من 34 دولة بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق [10] بعد أخذ الإذن من الأمم المتحدة لتحرير الكويت من الاحتلال العراقي، (www.marefa.org)

إن الالتفات من لدن المبدع المغربي إلى المكون التراثي كعتبة، يكشف عن قوة حضور هذا المكون التراثي في ثقافة القاص المغربي الذي ما انفك يراهن من خلاله على قضايا جوهرية ومصيرية تخص الإنسان والوطن والأمة، ولم يكن بوسع المبدع تناولها إلا من وراء المكون التراثي باعتباره قناعا يقيه سلطة المؤسسة وسلطة رموزها. كما "لم يكن ممكنا للقاص، وهو يكتب مجتمعه أن يكتبه كما هو...."

لذلك؛ فإن الكتابة بالتراث أصبحت لدى القاص (العربي) اختيارا اجتماعيا وجماعيا قبل أن يكون اختيارا كتابيا، ونقصد بالخيار الاجتماعي والجماعي، كون القاص يفكر في نصه قبل كتابته عبر تحديد اختياراته¹. وبذلك ظلت القصة المغربية وفيه بحكم بنيتها للواقع الاجتماعي المغربي، حيث كانت لأكثر من مرة، تقوم في تأنيث بنائها على رصد العلاقات الإنسانية داخل المجتمع. "وفيما يخص القصة القصيرة جدا. فقد استعملت للتعبير عنها مصطلحات كثيرة بمفاهيم متنوعة هي - القصة القصيرة جدا - الأقصوصة القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة القصيرة للغاية القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، القصة الشعر، الخاطرة القصصية، القصة الجديدة، القصة الحديثة، الحالة لقصصية، المغامرة القصصية".²

فتعيين الجنس الأدبي مهم جدا في تأسيس النظرية الأدبية وإرساء مقومات جنس أدبي جديد كما هو شأن عمل المبدع جمال بوطيب المعنون بـ "زخة...ويبتدئ الشتاء". الذي اتخذ هوية أجناسية تتمثل في العبارة التالية: "قصص قصيرة جدا". وهو عرف تجنيسي جديد، حيث يتم تجنيس العمل من داخل المتن. فإذا طالعنا المجاميع القصصية "قصص الصبا" سنجد كتب على ظهر الغلاف "قصص" هكذا دون إضافة أو تعديل أو إحياء، وحينما نصل إلى المجموعة القصصية "زخة.." يجنسها الكاتب بعبارة "قصص قصيرة جدا" بينما نجد فؤاد قنديل يقول: "إن تسمية القصة القصيرة جدا بالأقصوصة لا يشبع بدرجة كافية، ولا يتناسب مع تلك القصة التي ذاعت على الأفلام، وفي المحافل، وتؤثر الغالبية أن تسمي النص القصصي المنشور. أو المذاع قصة قصيرة أيا كان طوله".³

وارتباطا بتعدد المصطلحات واختلافها، هذه الظاهرة أيضا عرفت الساحة الأدبية المغربية من بداية الأربعينات إلى نهاية الستينات، إذ تقدم لنا هذه المصطلحات وجهات نظر الكتاب في الكتابة القصصية وطريقة التعامل مع الشكل القصصي الذي تعددت ملامحه وعناصره بتعدد مصطلحاته، وقد لا يكون ضروريا البحث عن سند نظري تحكم في هذه المصطلحات التي زادت عن الثلاثين مصطلحا.

غير أن هذا لا يمنع من التأكيد على دلالتها النابعة من حركة المجتمع أولا، وحركة الأشكال الأدبية أثناء حوارها فيما بينها أو أثناء إصغائها للذبيب الاجتماعي ثانيا. ومن أمثلة ذلك نورد على سبيل المثال لا الحصر ما

¹ شعرية القصة القصيرة جدا - دراسة، تأليف جاسم خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، PDF، ص 67.

² القصة القصيرة جدا-مقاربة تحليلية، تأليف: د. أحمد جاسم الحسين، الناشر: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2010، PDF، ص 26.

³ فن كتابة القصة، تأليف: فؤاد قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، PDF، ص 40.

يلي: "قصة. قصة قصيرة. قصة صغيرة. أقصوصة. أقصوصة قصيرة. أقصوصة صغيرة. أقصوصة مغربية وهي التي يكون فيها الإلحاح على الموضوع المحلي المستوحى من البيئة المغربية.

قصة مغربية: ووصف القصة بالطابع المغربي قد يكون هدفه هو رغبة المنبر سواء كان صحيفة أو مجلة في التمييز بين القصة المكتوبة من طرف المغاربة والقصة المكتوبة من طرف الكتاب العرب عامة ما دام المنبر يقدم للقارئ انتاجات قصصية عربية ومغربية من جهة، ومترجمة من جهة ثانية. قصة مغربية اجتماعية. قصة مغربية فكاهية: تهدف إلى المتعة عن طريق السخرية التي لا تتجاوز عنصر الإضحاك والدعابة، إلخ"¹.

وهذا نكون مع عمل تجنيسي جديد يتميز عن فن القصة القصيرة بعدة سمات معنوية وفنية عما هو معهود في أدبنا العربي القديم والحديث. ومادامت طبعت الكتاب الأولى هي 2001، فهذا يعني أن جمال بوطيب من القصاصين السابقين إلى كتابة القصة القصيرة جدا في المغرب إلى جانب جماعة من المبدعين المغاربة المتميزين كعبد الله المتقي، وسعيد منتسب، وفاطمة بوزيان، أضف إلى ذلك أن جمال بوطيب هو المؤسس الفعلي للقصة القصيرة في المنطقة الشرقية من المغرب الأقصى، وهو القصاص الساخر بامتياز الذي يتقن لعبة النقد والتعريض. هذا، وقد تنوعت القصة القصيرة جدا بالمغرب من مبدع إلى آخر على مستوى القضايا الموضوعية والأشكال الأدبية والاتجاهات الفنية والجمالية، واختلفت أيضا على مستوى الرؤى، والأنساق الفكرية، والفلسفية، والجمالية. وما ميزها أنها جمعت بين حساسيات واتجاهات مختلفة منبثقة من وضع ثقافي تتجاذبه أطراف وأقطاب مختلفة، ما بين الأصالة والحداثة.

¹ مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات إلى نهاية الستينات، ذ عبد الرحيم المودن، دراسات سيميائية - أدبية. لسانية. مجلة فصلية. العدد 3، 1988. ص 65-67.

• تركيب .

لا شك في كون القصة القصيرة جدا فن سردي، يمتلك جماليته الخاصة، من خلال عدد من العناصر، بدءا من الحجم الضيق أو الصغير كما أسلفنا، مروراً باللغة الشعرية، المكثفة، الدقيقة، الدالة، التي لا تقبل أي حشو أو ترهل، وانتهاءً بجملته القفلة (الخاتمة)، التي تفضي إلى التأويل والمفارقة في متن هذه القصة ثم يبقى الإيحاء والتكثيف وما ينتج عن ذلك من: من ترميز، ومفارقات، وتلميح واقتضاب وحذف، وتوتر وانزياح وشعرية. أهم سمات هذه الكتابة السردية. أما المضمون، فهو إيحاء واختزال وعلاقات نفسية وانفعالية، لا إخبار في ذلك، ولا إسهاب ولا تفصيل؛ وعلينا أن ندرك أن الرمزية والتكثيف هي أهم العناصر التي تجعل المضمون أكبر بكثير من حجم الكلمات، وقد يصل إلى أقل من ذلك.

والقصة القصيرة من جهة اللغة - أيضا - هي تناص عميق مع نصوص الحكمة، والمثل، والنكتة، واللغة الجامعة، والزرعة البلاغية المحصنة ضد أي فوضى لغوية. يمكن أن تحذف منها كلمات وجمل. ونعتقد كثيرا بكون القصة القصيرة جدا تحتفي بالمفارقة، التي تقوم على تناقض المعنى المباشر والمعنى الآخر التأويلي المقصود؛ حيث تعبر القصة هنا عن أكثر مما تريد أن تقوله الكلمات مباشرة، أو كما يعرف في اللغة العربية. على سبيل الشهرة. أن يكون المدح في باطنه ذما، وأن يكون الذم في باطنه مدحا، وهذه المفارقة هي أهم أسس الصدمة أو الإدهاش، وهما يشكلان عفويا من خلال القصة القصيرة جدا بالنسبة إلى المبدع والمتلقي معا.

وهي أيضا المسؤولة عن تهميش السطحية والمباشرة في هذه الكتابة لمصلحة تعميق التناقضات والثنائيات في السرد. ويضاف إلى هذه المفارقة إشكالية السخرية التي تتولد من هذه المفارقة أيضا، إذ يستخدم القاص كثيرا من العناصر التي تكشف عن دراما السخرية، التي تصل أحيانا إلى أن تكون سخرية سوداء، على طريقة شر البلية ما يضحك. وعنصر السخرية. بكل أشكاله وإيحاءاته. هو أحد العناصر الرئيسة المكونة للقصة القصيرة جدا؛ (وسنفضل في ذلك عند الفصل الثاني من الباب الثاني)، كما يلجأ إليها القاص كي يولد في نصه الإدهاش والإعجاب لدى المتلقين، وهو. في الوقت نفسه. يدرك أن ما تنتجه السخرية من معان، ورؤى، وجماليات في الكتابة عموما، وفي القصة القصيرة جدا على وجه الخصوص... يعد من مستلزمات الكتابة المتجددة، في مواجهة عالم متضخم بالماديات والتوحش على حساب روحانية الإنسان وإنسانيته.

يعد متن القصة القصيرة جدا. في عمومه. منتما إلى الواقع المعيشي اليومي. والنص هنا لا يعكس الواقع بقدر كونه موازيا له، يقدم من خلال إلتقاط لحظة تنوير معينة؛ تسهم في اقتناص الأفكار التي تغني السرد؛ حيث الواقع يمكن أن يكون أكثر ثراء من التخيل المنفصل عن أي واقع. فهذا الجنس الأدبي يعبر عن كثير من الجوانب السيئة في الذات والمجتمع والعالم، وغالبا ما تشعرنا بأنها تتكئ على الاحباط والفشل والصدمة والموت. ولو استعرضنا بعض المضامين في قصص الذكور، فإننا سنجد من بين المضامين العريضة التي تناولها القاصون: فشل الحب، وضياح الأمل، والغربة، والتشاؤم، والأعباء المثقلة بالأحزان والمرأة، والخيانة، والفقر، والتشرد، والخوف، والموت، والجنون، والعبث، والطفولة، والشيخوخة، والسياسة والفقر، والنفاق،

والغرور، والسلطة، والفساد، والعادات والتقاليد، والانتحار، والذات والمجتمع. ويكون التعبير عن هذا المعاني والأفكار. عموماً. من خلال الرمزية الشفافة، والايحاء ذي الدلالة العميقة والمفارقة الصادمة، واختزان عدد كبير من الآلام والأحزان، التي تجعل القصة القصيرة جداً ذات موسيقى داخلية شعرية نسقية أو نمطية، تؤكد إيقاعاً وحيداً في المعاناة المطلقة في البنية السردية. ف"لعبة المقاصد والمنظومة الرمزية والتقاليد النوعية، التي تفرضها هوية النص، تعتبر جميعها من الشروط التي تستغل سلطته ضمنها"¹

إن القصة القصيرة جداً هي ابنة زمانها ومكانها؛ أي تهمل منه، وهو واقع مأزوم في كل أحواله؛ لذلك تجيء التجربة لدى القاصين والقاصات مسكونة بهذا الواقع، محاولة منهم لتعرية هذا الواقع، والكشف بأساليب جمالية ذكية عما يكتنفه من شرور وآثام، وهذا الأمر يغدو أكثر جمالية وفعالية عندما يكون القاص ممتلكاً لأدواته الفنية، قادراً على أن يرسم واقعه بكلمات محدودة مكثفة، توازي هذا الواقع، وتعبّر عنه تعبيراً جمالياً؛ يوصل المعنى الفلسفي، ويحقق الأثر العميق في المتلقين. وإزاء تلك الأوضاع والضغوط.

ولقد أدرك الكتاب والفنانون كثيراً من التناقض بين ما يعلن من شعارات، وما يطبق في الواقع التجريبي، مما أصابهم بشيء من الإحساس بالقلق، والغربة، والتمزق، وهو ما حاولت القصة القصيرة أن تعبر عنه بطرق متفاوتة.² ف "القصصي المتنبي له إذن مميزات محددة؛ فهو يطلب التواضع واستبعاد روح الفكاهة، وهو يمتد إلى أعماق النفس"³ أثناء نقله للحظة مأزومة، أو اجتياح عاطفي مدمر. وهذا لا يدفع عن القصصي الحصيف توظيفه للفكاهة من باب السخرية والتهكم من الأوضاع المزرية، وليس من أجل الفكاهة التي غايتها الإضحاك فقط، فهو لن ينتظر أمداً طويلاً كي يتصيد لحظة أو يقتطف موقفاً معيناً من أجل إضحاك المتلقي، فلا نعتقد جازمين أن هذا الفعل سيرضيه أو يلقي الرضى من القارئ.

وكون الميراث القصصي، إن كان عربياً أو غربياً، فهو مليء بلا شك بالأخبار والنوادر والملح والطرائف. وهي عناصر تشكل الميراث القصصي لأي ثقافة أو حضارة، يبقى فقط عنصر التقدم والتطور الذي تتجاذبه الأزمنة تارة بالهبوط، وأخرى بالصعود.

¹ أباطيل صالحة للنظر في القصة العربية والرواية، تأليف: د. عبير سلامة، PDF، ص6.

² اتجاهات القصة المصرية القصيرة، تأليف: د. سيد حامد النساج، الناشر: مكتبة غريب، ط1-1978/ط2-1988. PDF، ص30.

³ أركان القصة، تأليف: أ.م. فورسة، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، الناشر: دار الكرنتك للنشر والطبع والتوزيع، 1960، PDF، ص، 166.

الباب الأول

الترجمة والنظرية: أنواع ونماذج
والترجمة الأدبية: تقنيات ومناهج

الفصل الأول

الترجمة والنظرية: أنواع ونماذج

١. (المبحث الأول : نماذج لنظريات الترجمة)

• توطئة.

" تفصل دراسات الترجمة بين الدراسات النظرية والدراسات الوصفية. فالدراسات النظرية تنصب على مسائل فلسفية كأنواع الترجمة، وقدرة اللغة على التعبير عما يدور في نفس الإنسان، وإمكانية الترجمة. والمقابلة بين التغريب والتجنيس، والصراع بين تقريب النص إلى القارئ وتقريب القارئ إلى النص، وما إلى ذلك. أما الدراسات الوصفية، فتتناول مسائل عملية كالبحت في أنواع النصوص المترجمة وتحليلها والمقارنة بينها ووصف التحولات التي تخضع لها. وهذا الفصل بين نوعي الدراسات يوسع الفجوة بين النظرية والتطبيق وقد تكون هذه الفجوة مصطنعة، لأنه عند الشروع في عملية الترجمة تزول الاعتبارات الفلسفية ويضيع الفرق بين النظرية والتطبيق، ويجد المترجم نفسه أمام مهمة تتطلب مختلف التقنيات، والأساليب والحيل لنقل مضمون ثقافة في لغة ما إلى ثقافة أخرى. ويدخل المترجم في التفاصيل الدقيقة للغتين. اللغة التي يترجم منها واللغة التي يترجم إليها وتراكيههما، ويعمل جاهداً على تطويع لغته بحيث تتلقى مضمون اللغة التي يترجم منها، ويجري عملية وزن وتقييم مستمرة لما تجيزه وما لا تجيزه مقتضيات اللغة التي يترجم إليها. وفي الوقت نفسه تتسم القرارات التي يتخذها بطابع نظري، فهو يواجه خيارات عديدة ينتقي منها بناء على ما هو مقتنع به من متطلبات وشروط يجب أن يستوفها النص المترجم.

وقد سعت هذه الأطروحة إلى أن تكون خطوة -صغيرة جداً- نحو إظهار الترابط بين النظرية والتطبيق من خلال تبين الأسس المستمدة من نظرية الترجمة التي يركز عليها المترجم في اتخاذ قراراته وممارسة مهنته. وأظهرت الأطروحة أهمية نظرية الترجمة وفائدتها في توضيح الإجراءات التي يتبعها المترجم والقرارات التي يتخذها للتوصل إلى نص مترجم يبعث في قارئه الأثر الذي يبعثه النص الأصلي في قارئه. وكان الهدف من التركيز في هذه الأطروحة على عملية الترجمة إبراز هذا الطابع العملي للنظرية وتبيان أن ممارسة الترجمة انطلاقاً من الأسس النظرية يساعد في تقبل التحولات التي لا بد للنص أن يمر بها. فإن كانت دراسات الترجمة تناقش منذ عقود مزايا ومساوئ هذا النوع من الترجمة أو ذاك، سواء كانت ترجمة حرفية أم حرة أم تأويلية وما إلى ذلك، يبقى جانب عملي من دراسات الترجمة يستحق الاهتمام بغية رفع مستوى الترجمة، وتطوير دراساتهما، وكما يؤكد فينوتي، لا بد من أن يهتم المترجمون بدراسات الترجمة لإظهار طابعها العملي، وتوفير الرابط بين النظرية والتطبيق. فاجتماع الباحث في الترجمة وممارس الترجمة لا بد أن يعطي زخماً لدراسات الترجمة العملية والنظرية معاً.

وعلاوة على التقريب بين النظرية والتطبيق في الترجمة، لا بد من التقريب بين النظرية والعامل الثقافي ومراعاة هذا العامل في التطبيق. فالترجمة بقدر ما هي عملية لغوية، هي أيضاً، وأساساً، عملية نقل بين الثقافات "transfer"، it is primarily a cross –cultural ونقل النص من لغة إلى أخرى لا يعني مجرد نقل المفردات التراكيب وإنما يتطلب النظر إلى النص كوحدة متكاملة في سياقه الثقافي ومراعاة الغرض المطلوب منه على هذا الأساس.

ولكن يبدو أن الجمع بين النظرية والثقافة، لم يتلق الاهتمام الكافي بعد، رغم تسليم البعض بأهميته. فالموضوعات التي تتطرق إليها نظرية الترجمة تتأثر بالخلفية العلمية للباحث أو العالم. هذه الخلفية تحدد المنحى الذي يتبعه الباحث في تأليف نظريته في الترجمة. كأن يتناول شتاينر نظرية الترجمة من حيث النظرية التفسيرية، وأن يتناولها بنجامين من حيث اللغة الصرفة. وتعدد التوجهات في دراسات الترجمة حالياً ويجري الجمع بينها وبين علوم أخرى كالعلوم الاجتماعية والنفسية وغيره.

يقول الدكتور حسن غزالة في مستهل مقدمة كتابه المترجم "الجامع في الترجمة" الذي يعود في الأصل إلى البروفيسور بيتريو مارك (Peter Newmark)، (A Textbook of Translation)، أنه "سواء أكنت مترجماً لنوع معين من النصوص أي نوع. أم كاتباً عن الترجمة، أم قارئاً أم باحثاً أم دارساً، أم طالباً في الجامعة، لا شك أنك مهتم بمشكلات الترجمة، وإيجاد الحلول النجاعة لها نظرياً وعملياً، وتصيبك الحيرة بشأنها أحياناً".¹ وهي حيرة، تزداد صعوبة حينما يتعلق المر بترجمة الأدب، الذي يمتاز بالمجاز والاستعارة والكنية، والتخييل. بالإضافة إلى الحمولة الثقافية والعلمية التي يمتاز بها، فتصير معضلة تؤرق بال المترجم، وتستنزف الكثير من تفكيره وجهده. وبخاصة ترجمات تلك المصطلحات العلمية والفنية، والتي يصادف أنك لا تجد لها مقابلاً. إذ يستحيل عليك ترجمتها أو إيرادها بالشكل الذي عليه في الأصل، مخافة أن تشكل نشازاً في أسلوب وشكل النص المترجم، وتحدث أزيزاً في أذن القارئ، حينما تطرق مسمعه لأول مرة. ولذلك "ربما أنت في حيرة من أمرك ماذا تترجم: النص الظاهري؟ أم النص الباطني؟ ما يقصده الكاتب؟ أم ما تفهمه من النص الكاتب؟"، وهل إذا ما ترجمت ما تفهمه: هل هو قصد الكاتب فعلاً؟ وهل فهمك للنص هو حقيقة النص وغاية الكاتب؟

إن هذه التساؤلات وغيرها كثير، يدفع بالمترجم إلى البحث عن مجمل النظريات الترجمة، وتقنياتها وأساليبها وتطبيقاتها، والغوص في مناهجها، من أجل تحري الشبهة في نقل معنى النصوص (الأصلية) بأقل كلفة من الخسارة، مع أننا أثناء عملية الترجمة "نعمد إلى نوع من الإنقاذ وإلى نوع من التعويض عن الخسارة"³ أيضاً. "فالمترجم يمكن أن يسيئ فهم، أو يسيئ تأويل جملة، أو متلازمة أو جملة حتى، أو جملتين. لكن القراء عادة هم من يعتمدون إلى الحكم على هذا المترجم إن كان وفيًا في نقل لغة النص الأصل إلى لغة النص الهدف" رغم تحفظنا على صفة "الوفاء" أو الأمانة. مع العلم أن "كثير من الدارسين، لاحظوا الدور النشط التي تلعبه الترجمة في تحبيب وتعزيز نمو الآداب، واللغات، والثقافات بين الشعوب".⁴ ولذلك فعملية الخسارة التي يمكن أن تطال نقل بنية لغوية أو أسلوبية أو فنية، لا شك يقابلها ربح بشكل من الأشكال كما، كما تقول بذلك لوسيا غوريا (Lucia Gorea): "أن اللغة هي منبع سوء الفهم".⁵ وتبقى درجة الخسارة إن كثرت أو قلت مرتبطة (بسوء)

¹ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 2006. (مقدمة المترجم (ذ))

³ عن الترجمة، تأليف: بول ريكور، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2008. بيروت، لبنان، ص 16.

⁴ Translating theory, by Jacques. Thomas, 2010. pdf (personal translation)

⁵ Lost In Translation-beyond words. by Lucia Gorea. abstract (personal translation)

أو عدم استيعاب ما يرمي إليه الكاتب في النص، أو عدم قدرة المترجم على استنطاق النص، وما إن أنطقه حتى يقول ما لا يتحمله أو يحمله في ثناياه.

إن عملية الترجمة هي عملية تغيير في لغة كما تم التعبير ذلك عنه في لغة الأصل، مع المحافظة قدر الإمكان على التكافؤات الدلالية والأسلوبية، وسياقاتها الإيحائية وحمولتها الثقافية، مع علمنا المسبق أن نقل هذا (المكتوب) من لغة أخرى يطرح غير قليل من "الخيانة" التي تكثر أو تقل، ونظن أن النص يخلو منها إذ كانت الترجمة تفي بنفس الغرض في اللغة الجديدة. وبهذا المعنى تبقى الترجمة في عمقها وبعده السامي هو تحقيق التواصل والاتصال بين الشعوب والأمم، وهو تواصل علمي، وفكري، واتصال ثقافي، يتجسد من خلال السيرة؛ المؤلف (المؤلف)، والقناة (المترجم)، والرسالة (العلوم والمعارف والتراث الثقافي)، والمستقبل (المتلقي أو القارئ).

فالترجمة، إذن، هي مزيج من علم تلقيناه ونتلقاه، وفن نحاول أن نتقنه، ومهارة نكتسبها، ونحاول أن نصقلها، وموهبة ننمها ونجدد ها؛ أي أن الترجمة هي خليط متمازج بين المعطيات، حيث نتجاوز من خلال هذا التعريف الطرح الذي يجادل بأحقية الترجمة في كونها علم أو فن وما إلى ذلك من الجدل الذي يراوح في المكان وفي الزمان.

لا أحد يجادل في أن للترجمة -كما لباقي الفنون أو العلوم - قواعد وضوابط خاصة، ووسائل محددة. كما أن المقدمين على هذا العلم والممارسين لهذا الفن، لهم أيضا شروط ومؤهلات ومهارات معينة، خاصة أن الترجمة تعتبر "وسيلة لإثراء اللغة وتطويرها كما أنها وسيلة لإيصال مفاهيم الخطب والندوات والمؤتمرات والمحاضرات والنصوص... وكذلك أنها من أهم أدوات الدعوة إلى الله سبحانه وتعالى"¹. وإذا كانت الترجمة حسب نيو مارك تروم إلى نقل النص الأصلي في لغة أخرى حسب ما أراده له كاتب النص الأصلي. ويبدو أنه سهلا أن نعبر في لغة أخرى، رغم أنه قد يبدو ذلك مصطنعا ومعقدا، "ما دام استعمال لغة أخرى يجعلك تتوهم نفسك شخصا غير الذي هو أنت" وهذا بطبيعة الحال لا يعفي المترجم من أن يقحم بنفسه أثناء عملية الترجمة من خلال التدخل غير المعلن أو اللاشعوري منه في الكشف عن بعض حيثيات المعنى، وظلاله. ولذلك يقول يوجين نايدا: "لا يستطيع مترجم من أن يبتعد عن إقحام بعض من شخصيته في عمله، وأن عمل المؤلف يتأثر بتدخل المترجم، ولذلك فالصدق المعرفي يحتاج من المترجم أن يكون حرا من أي تدخل في سيرة التواصل"³

إن الترجمة في جوهرها عملية مقارنة ومقابلة بين طرائق وأساليب لغوية مختلفة قد تتشابه حيناً وتختلف أحيانا آخر، ومن هنا فإن أنماط الترجمة وأنواعها تختلف باختلاف الغاية من الترجمة، وتراوح من

¹ الترجمة: ضرورة حضارية، د. أبو جمال قطب الإسلام نعماني، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شتتا غونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006 (ص185-198)، ص

³ Toward A Science of Translating (with special reference to principles and procedures involved in Bible translating), by Eugene, A. Nida, Leiden, E. J. Brill, 1964, Netherlands. Page 154.

التركيز على فحوى النص ومضمونه إلى النواحي الجمالية والفنية فيه، ولكن الغاية الأساسية من الترجمة بلا شك هي إيجاد مقابل دلالي طبيعي في اللغة المترجم إليها، وهذا ما يميز الترجمة عن سواها من النشاطات اللغوية الأخرى كالاقتباس والتلخيص. فلن نخوض في أصل اللفظة "الترجمة" بشكل متمعن ودقيق بما جادت به المعاجم وممن عنوا بالترجمة إلا لمحة مختصرة ومتفرقة عن اللفظة والتي لها في العموم معنيان: إما سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته، ثم تفسير الكلام، أو نقله من لغة إلى لغة. وقد جاء في الصّحاح "يقال قد ترجم كلامه، إذا فسر له بلسان آخر ومنه الترجمان، والجمع: التّراجم" بيد أن المعاجم العربية لا يقدم تأريخا عاما، أو فصلا لتطور معاني تلك الكلمات ودلالاتها، ولم يستخدم ابن النديم هذه الكلمة "الترجمة" إنما استخدم "النقل" أو "نقل" و "نقل من... إلى" وقد استخدم لفظة "الترجمة" بمعنى العنوان: كتاب "ترجمته"... أي "عنوانه".

وفيما يخص كلمة "ترجمان" فإنها تأتي بالعربية بفتح التاء وضمها لضم الجيم، وتأتي أيضا بفتح التاء والجيم، وما يدل على أن الكلمة أصيلة في العربية أن العرب سمو بها، "كالترجمان ابن هديم ابن أبي طخمة" كما جاء في القاموس المحيط. وقد وردت كلمة ترجمة في الشعر العربي القديم مرات عديدة؛ قال نفال الأسدي:

فهن يلغطن بها ألباطا كالترجمان لقي الأنباطا

وقال عوف بن ملحم الخزاعي:

إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

ووردت كلمة "ترجمان" مفردة وجمعا عند المتنبي:

ملاعب جنة لو سار فيها سليمان لسار بترجمان

تجمع فيها من كل لسن وأمة فما تفهم الحداث إلا التراجم

"إن تنامي ظاهرة الترجمة -إن صح القول- في تزايد مضطرد؛ لما، لذلك، من حاجة ملحة أصبح يتطلب الحوار. وخلق جسر التواصل وتبادل الخبرات والمعارف عن طريق فهم الآخر، والإطلال على عاداته وفهم طرق التفكير المتضاربة والمتنوعة، بغية الانفلات من التقوقع والانغلاق على الذات نحو اختراق الآخر عبر لغته الأصلية، وذلك للإسهام في تقارب الأفكار من أجل هدف أسمى هو إغناء الفكر الإنساني".¹

ومما لا شك أن قراءة أي نص كيفما كان نوعه، ولو كان يحمل خطابا مباشرا، ستخضع للمساءلة قصد تبين المعاني المتعددة التي يمكن أن يحملها (ويحملها) في العمق. إذا، ما الذي سيستدعي منا الانخراط في عملية الفهم الخاصة بنا للنصوص؟ وكيف نتبين ملابسات وحدود هذه الخطاب وشروطه داخل النص؟

للإجابة عن هذه الأسئلة لابد من توفر شرط أساسي أثناء عملية الترجمة، واستعانتها بعلم آخر، من شأنه أن يسهل عملية الفهم أو يحصرها في مقام معين، وهو علم التأويل، "لذلك لا يستطيع عالم الترجمة أن

¹ الترجمة في الآداب والعلوم الإنسانية: الواقع والآفاق، منشورات كلية الآداب -أكادير، 1994، ص25.

يتفادى الاستعانة "بالتأويل". من الضروري للمترجم وعالم الترجمة الإمام بمشاكل التأويل (وهو العمل الذي يقوم به المتلقي لنص يمتنع عن التسليم عن الرسالة التي تكشف عنها المعاني الحرفية للنص هي المقصودة) وعلم التأويل¹.² الذي يمكن المترجم من التحرر من القيود الفكرية الثقافية التي تخضع لها المجتمعات، المتمثلة في الحفاظ على الأصالة إلى درجة الانغلاق والتوقع داخل حدود الأنا، وهو ما لا يسمح لنا بالتغلغل داخل المفاهيم الأساسية التي تبعث بها النصوص، والتشبث بهذه الطريقة في الترجمة، وعدم إخضاع النصوص إلى التأويل ينتهي بنا إلى "التسليم بمبدأ المنظرين الذين يتبنون مبدأ استحالة الترجمة في صورتها المثلى"³. رغم أن الترجمة في هذه الصورة المبتغاة غير متحققة سواء أخذنا بمبدأ المنظرين أو لم نأخذ به.

¹ وهو العلم الذي يهتم بدراسة الأحوال التي تجعل المتلقي يفهم هذا المعنى لا ذلك؛ هو تأمل في العملية التأويلية بما في ذلك النص والمتلقي والباحث وشروط الباحث والمتلقي.

² محمد الوالي، حول الترجمة، دفاثر ثقافية، العدد الأول، منشورات كلية الآداب -ظهر المهرار، مطبعة أنفو برنت، 2011، ص 155. (مقال)

³ في الأدب والنقد والترجمة. قراءات في تجربة د. حميد الحمداني.. تأليف: جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت. فاس، ص 222.

1. نظرة تاريخية بانورامية.

إن ممارسة الترجمة فعل قديم يقدم التاريخ منذ آلاف السنين، (وقد أشرنا إلى ذلك في معرض حديثنا السابق)، ونزعم أن ظهور الترجمة ووجودها كان نتيجة التنوع في اللغات، وحاجة الناس إلى التواصل. ولذلك كانت ومازالت بالأهمية نفسها من بداية الحضارة وإلى الوقت الراهن تؤسس إلى خلق التواصل والاتصال بين الشعوب على اختلاف لغاتهم وثقافتهم، ولأن حالات الترجمة من لغة إلى أخرى تثبت حقيقة مفادها أن التواصل تحقيق لمبدأ أنثروبولوجي مفاده أن الإنسان لا يستطيع أن يفهم ذاته إلا من خلال ما يحيط به من ظواهر اجتماعية ومعجزات كونية، فهي ليست انتقالا من دال لساني إلى آخر، بل هي انتقال من حقل ثقافي إلى آخر. له تقطيعه الخاص للمدرك إلى الآخر، لا يملط بالضرورة التقطيع نفسه.¹ وهذا ما يحثنا على توشي الحرص أثناء نقل هذه الحمولة (الثقافية) للكلمة داخل النص، ودلالاتها المتعددة مع علمنا ما تطرحه عملية النقل هاته من صعوبات ومشاكل فيما يخص نقل المحتوى بحذافيره ببعده التاريخي والفكري والاجتماعي والسياسي.

وهنا، نستحضر قول الجاحظ "ومتى وجدناه [الترجمان] أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعتزض عليها".² إن كلام الجاحظ هذا يدفعنا إلى التساؤل عن مدى إمكانية الترجمة وقابلية نوع من النصوص إلى الترجمة (الإبداع – الشعر)، ويمكن القول حسب تجربتنا البسيطة جدا والمبتدئة، أن ترجمة الإبداع، له حلاوة خاصة، وتحس بانتصار ونشوة كبيرة، حينما يتحقق لك المبتغى المقرون بلذتين مختلفتين: لذة قراء العمل في لغته الأصلية وما تخلفه من متعة في النفس، خاصة إذا ما كانت عملية الترجمة نابعة من قناعة شخصية، ورضى نفسي على العمل، وحب للجنس الأدبي الذي تترجمه. ولذة قراءة النص مرة أخرى في لغته الهدف، وأنت تتخيل نفسك مكان القارئ الأجنبي والأثر الذي يتركه في نفسه، وهو يطالع العمل المترجم (النص الإبداعي الجديد)؛ الذي هو في نظر ذاك (القارئ) الأجنبي نصا أصليا ما دام لا يتقن لغة النص الأصل وإلا ما كان ليطالع النص المترجم، اللهم إذا ما كان الأمر يتعلق بدراسة أكاديمية مقارنة، آنئذ رؤية هذا المتلقي المتمرن بمثل هذه النصوص يكون له رأيا آخر ما دام ينظر إلى العمل بعين المتفحص والناقد.

لذلك يُطرح سؤال الإمكانية نفسه مرة أخرى: "هل الترجمة عملية ممكنة؟ تجيب الميتافيزيقا بالإيجاب" من أفلاطون إلى هيجل مروراً بلايبنتز "فما دام المهم في الكتابة هو المعنى، المعنى السابق على الكتابة واللغة، فبإمكان هذا أن ينتقل من لغة إلى أخرى، من دال إلى آخر،"³ باعتبارها كما قلنا عملية شحن لحمولة دلالة تقتضي أن تصل إلى الضفة الأخرى في أمان تام. وهذا ما نرمي إليه من خلال هذا البعد الذتناسيانه منذ مدة، فما عدنا نسمع عن أعمال عربية تترجم إلى لغات غربية، هو ما ذهب إليه الكاتب "عبده عبود": وأخيرا لا يجب

¹ ترجمة البلاغة القرآنية – بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر –، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص 207.

² كتاب: الحيوان، المؤلف: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (الجزء 1) ص 27 – صعوبة ترجمة الشعر- (نسخة رقمية).

³ الترجمة والميتافيزيقا، عبد السلام بنعبد العالي. الرباط. [مقال]، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، عدد 1، مطبعة المعارف الجديد. الرباط، 1986 ص 211.

أن يغيب عن أذهاننا أن دور الترجمة في الثقافة العربية ليس طريقا وحيدة الاتجاه، بل ينبغي أن يكون طريقا مؤديا باتجاهين: من اللغات الأجنبية إلى العربية، وبالعكس، أي تعريبا وتعجما. فلأمة العربية مصلحة ثقافية كبيرة في أن يترجم أكبر عدد ممكن من الآثار، والأعمال، والمؤلفات الأدبية والفكرية، والعلمية العربية إلى اللغات الأجنبية¹ وحسبنا في ذلك أننا مرامنا هو ذلك، من وراء هذه المحاولة المتواضعة في تعجيم هاته النصوص العربية – الهوية، والمغربية المذاق.

ويستنتج من هذه المحاولات، أو النشاطات الترجمية ملاحظتين أو نتيجتين هامتين: أولها تحويل هذه الثقافة الوطنية لكي تصبح قابلة للفهم والإدراك لدى المتلقي الأجنبي، وثانيها، تغيير اللغة الأجنبية لتتكيف مع الثقافة التي تحاول نقلها، وما يهمننا هنا هو هذا التغيير المتبادل الذي يحدث أثناء التفاعل بين اللغتين والثقافتين. وهنا يلعب الكاتب المزدوج أو المترجم دور الوسيط فيصبح ذهنه مسرحا يتحقق فيه التعايش المتكافئ في أحسن الأحوال. "ومن الطبيعي أيضا أن المرء عندما يكتب بلغة أجنبية فإن موروته الثقافي يعرف تغييرا مهما. كما تطرأ تحولات على اللغة الأجنبية في نفس الوقت."² إن الترجمة بهذا المعنى تتحدى البنيات الوطنية والأجنبية على السواء، فالمترجم يفعل ذلك من أجل تسخيرها كأدوات لتأويل ثقافته، وجعلها في متناول الآخر.

"إن الدراسات الترجمية بحال من الأحوال علم يتغير باستمرار، إن الترجمة يمكن أن ترى كنقطة تقاطع بين مختلف المواضيع الأكاديمية."³ هناك، إذن، تبادل بين للمعرفة، والاكتشافات، والمناهج بين الترجمة. وباقي مختلف الميادين، يمثل اختلاف الدراسات الأدبية والفلسفية والأنثروبولوجي، واللسانيات. ولذلك فالترجمة يبقى علم وفن في الآن نفسه تستعصي الإحاطة به، ويأبى على الانزواء في وضع أو ضمن حقل دلالي واحد وبعينه. فالترجمة تطال كل العلوم ومختلف المعارف الإنسانية.

"إن التعريفات المحددة للترجمة متعددة ومتنوعة بتنوع الأشخاص الذين يمارسونها من خلال الجدل حول الموضوع، وهذا التنوع مفهوما بسبب التنوع الكبير لآليات الاشتغال، وتنوع المواد المترجمة، لهدف المجتمع وحاجيات الجمهور، كما أن اللغات الحية تخضع للتغيير والتحويل وكذلك بنيتها، ولذا فإن مقبولة ترجمة ما في وقت ما، يمكن أن تكون غير مقبولة في وقت آخر."⁴ ولهذا فإن المترجم يضطلع بدور هام وحاسم على غرار باقي المتلقين للنصوص، فهو يضطلع بمهمة الناقد والمتلقي والكاتب والمبدع، فهو يختار من بين الآلاف من المفردات التي تتزاحم في دماغه وتتشابك في مخيلته، تسعى كل واحدة منها السبق في تقمص المعنى المرادف، وإذا ما لم يكن شديد الحرص (حسب طاقته المعرفية والتكوينية والإيديولوجية) في تبيين ملامح الكلمات الحقيقية

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، الطبعة الأولى، 1995. ص 22.

² الحوار الثقافي بين الترجمة والإبداع، د. الجلال الكدية، كلية الآداب – ظهر المهرز (مقال)، الترجمة الأدبية. قضايا نظرية وتطبيقية، مجلة دفاتر ثقافية، العدد - 2013، مطبعة انفو برنت، 2013. ص 92.

³ Dictionary of translation, Mark, Shuttle worth & Moira, Cowie, published by Routledge – 2014. New York, USA. Page.6.(personal translation)

⁴ Toward A Science of Translating (with special reference to principles and procedures involved in Bible translating), by Eugene, A. Nida, Leiden, E. J. Brill, 1964, Netherlands. Page, 162.(personal translation)

وظلال معانيها المتخفية، فإنه سيكون عرضة للخسارة الفادحة التي ستطال نصوصه المترجمة. ولذلك فأنا أعتبره كمدرّب (ة) فرقة رياضية، ينتقي اللاعب (المفردة) المناسب للاطلاع بدوره (ا) والقيام بمهمته (ا) داخل المباراة (النص) من أجل كسب الرهان، رهان الفوز ب (المباراة) بالمعنى الحقيقي للنصوص، "فالمترجمون هم نوعية خاصة من المتلقين، ليس من وجهة نظر المرسل فقط، ولكن لأنهم يتلقون النص في وضعيات مميزة ومختلفة. إنهم لا يقرؤون النصوص من أجل هدفهم الشخصي (من مثلاً، للترفيه، أو التثقيف). على عكس الأستاذ الذي يقرأ كتاب معين من أجل التحضير للدرس، أو الناقد الأدبي الذي يقرأ رواية معينة من أجل أن يكون قادراً على أن يكتب دراسة حولها، فالمترجمون ليس لهم "حاجة شخصية" لقراءة النص، من أجل الكلام"¹

ونرى في كلام كريستيان نورّد Christiane Nord ما يدعو إلى معارضته، كون أن حاجة المترجم الشخصية هي أول ما استدعيه إلى الإقدام على عملية الترجمة، ذلك أن المترجم قد تدفعه حاجته الشخصية التي تمثله متعة قراءة عمل ابداعي ومن ثم ترجمته، وهي حاجة شخصية تفرضها اللذة في تذوق مثل هاته النصوص، وإذا ما سلمنا فرضاً أن الترجمة "غير أدبية" أي علمية أو تقنية أو غيرها، فإن ذلك يكون لغاية تلبية حاجات مختلفة"، أي حاجة المترجم الذي يكلف بترجمة هذا العمل أو ذلك، وهو غير مضطر إلى فعل ذلك، إلا بمحض إرادته، وإن كان الفعل الترجمي واقع تحت الطلب لحاجة أو غاية الجهة التي تبتغي الترجمة، أي الجهة التي كلفته أو دعتة (المترجم) إلى الترجمة. لذلك نقول إن كل فعل ترجمي سواء استدعته غاية أو حاجة شخصية (وهي كامنة مع تغييبنا إياها، بقصد أو بغير قصد)، أو استدعته حاجة جمهور القراء أو المجتمع، أو حقل معرفي معين (وتلك أيضاً تكون معلنة أو مستبطنة) حسب درجة حساسية الموضوع المراد ترجمته.

• ما هو المترجم؟

المترجم هو كاتب عمله يتمثل في صياغة الأفكار في كلمات موجهة إلى القارئ. "إن المترجم، كما يقول Sandor (2002)، يسعى في عمله الترجمي أن يرجح كفة الربح على كفة الضياع، وذلك لأن المعادلة Equivalence، تعد الدرجة الصفر في الترجمة، و (الربح) قيمة إضافية في النص المترجم و (الضياع) قيمة سلبية في النص الأصلي"². وقد يميز البعض الفرق بينه وبين الكاتب الأصلي لأي نص بأن الأفكار التي يسوغها ليست أفكاره بل أفكار أناس آخرين. ولعل البعض يرى أن نقل أفكار الآخرين أمراً سهلاً لا يتعدى مجرد السرد لهذه الأفكار. وإن كان هناك اتفاق مع رأي البعض الذي يذهب بأن نقل أفكار الغير أصعب من التعبير عن آراء المرء الأصلية. فالكاتب يصوغ أفكاره الخاصة يتمتع بالحرية في تطويع اللغة لتلاءم الأفكار. وإذا كان على المترجم أن

¹ Text Analysis in Translation (Theory, Methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis), translated from the German by Christiane Nord & Penelope Sparrow, 2005, second edition, printed in Netherlands. Page, 12.

² ترجمة البلاغة القرآنية – بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر-. إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص.8.

يجيد فنون الكتابة باللغة التي يكتب بها، فعليه أيضا أن يجيد فهم النصوص التي يترجم فيها ولا يكفي في هذا الاستعانة بالقواميس أو بكتب النحو ولكن عليه أيضا أن يلم بعلوم العصر. أي أن المترجم لا يحتاج إلى معرفة فنون الصياغة اللغوية بل يحتاج أيضا إلى الإحاطة بمعلومات كثيرة عن العالم الذي نعيش فيه. ونتيجة لذلك؛ فإن عمل المترجم " كما يقول الفيلسوف الروسي تورجينيف Tourgeniev؛ فالمترجم لا يعمل لكي يقدم للاختصاصيين مادة للبحث والنقد، وهذا يضيف بعدا اجتماعيا مما لعملية الترجمة، لأن الحكم الأقوى هو لجمهور القراء، وأمامه تكبر المسؤولية".¹

يلعب المترجم، إذن، دورا مهما في عملية الترجمة، وبطبيعة الحال، في التواصل بين الثقافات بشكل عام. "هذه الوضعية تمنع المترجم الحق في أن يعيد إنتاج النص الأصل في لغة جديدة، وفي ثقافة جديدة".² فهو (المترجم) له هاته السلطة أو الصلاحية ما دام يملك حق التدخل في النص بالتعديل سواء بالحذف أو الزيادة (مع أن هناك من يرى أن ليس من حقه هذا التصرف). ولكن هاته العملية تتم تلبية لحاجات القارئ الآخر المفترض الذي يسعى المترجم أحيانا أن يجنبه الصدمة أو اللامعقول في الثقافة الجديدة، (مع أننا من وجهة نظرنا كمبتدئين في هذه السيرة نعارضها وبشدة، كون أن – التيمة الأساسية التي يجب أن تحض بها الترجمة هي تلك الغرائبية التي تعطي للنص المترجم نكهة خاصة وتعطي إشارات للقارئ المفترض كون النص الذي يقرأه هو نص مترجم عن ثقافة أخرى غريبة عنه، قد تتعارض معه أو قد تتقاطع معه في بعض الأشياء.

مهما بلغت دقة وأمانة الترجمة، فلا بد من أن نترك أثر الكاتب الأصلي وثقافته، أو هويته، وأيديولوجيته بارزة في النص المترجم، وإلا كيف لنا أن نحصل هذا التداخل بين الثقافات والتواصل بينها؟ وكيف يمكن لنا أن نجعل ذلك القارئ المفترض يطل على الثقافات الأخرى الغريبة عنه؟ إذا ما كيفنا كل الآليات والإمكانيات لتلائم بيئته ومجتمعه وميولاته، أنئذ لن يحس أنه يكتشف قارة معرفية وفكرية بعيدة عنه، فالمترجم أو الترجمة بشكل عام، تسعى إلى التقريب بين هاته الثقافات والمعارف، وليس بدوبانها بشكل كلي، وانمحاء ملامحها الأصلية.

نعم، هناك، من يقول بأن "المترجم هو كاتب النص الذي ينتجه، ما دام يملك الصلاحية في قبولته عبر التدخل فيه، وإعادة إبداعه بطريقة تثرى الثقافة الهدف واللغة الهدف"³، لكن كما أسلفنا الذكر هذا لا يعني ذلك التدخل (المجحف) الذي من شأنه أن يشوه ملامح النص، ومنه تشويه الثقافة التي أنتجته ولما لا عودة ذلك بالسلب على المبدع الأصلي أي الكاتب، كونه هو من أنتج النص وهو نطفة، لذلك حقيقة الزيادة أو النقصان أثناء عملية الترجمة لها مخاطر كثيرة، والتمسك (الأعشى) له مخاطر أيضا، إذا ما صادف مترجما غير حذق ويفتقد للتجربة والدربة، وغير متمرس على مثل النصوص الإيحائية المليئة بالصور البلاغية والاستعارية التي تحجب عنه

¹ معوقات انتشار الثقافة العلمية المترجمة، عزت عامر [مقال] الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف مجموعة من الكتاب، الناشر: وزارة الإعلام. مجلة العربي. الكويت، 2008، ص 191.

² The Translator as Writer (exploring the creative force of translation), by Dia, Sulaibi, Lambert Academic Publishing, 2012. Page, 3. (P.T)

³ I. Bid

في بعض الأحيان رؤية المعاني الحقيقية للمفردات، ومنها المعنى الحقيقي الذي تضمّنه النصوص، لكون هذه الصور البلاغية، أحيانا، تغلف المفردات بمعاني عكسية في محاولة للانفلات من قبضة المتلقي العادي.

فالمعاني، دائما، تأتي متنكرة في النصوص الإبداعية على عكس النصوص الصريحة. "ولذلك فلا ينبغي على المترجم، وبخاصة مترجم النصوص الأدبية أن يهمل تعدد طرق "رؤية العالم" الذي نادى به مونان Mounin فعليه أن يعرف وعليه أن يحس أن الياباني لا يضحك كما يضحك أحد أفراد البربر، وأن الإنجليزي لا يبتسم (دوما) أمام نفس المشهد الذي يبتسم له الفرنسي، ولا ينبغي له أن يسعى على (الدوام) القطعة قطعة، فتسميتها بنملة قد يكون هنا أمرا مقبولا ومرغوبا به وموضع إعجاب، وهناك أمرا مرفوضا ومردودا عليه، أي أن عليه أن يقبل أهمية الجمل هنا، والفُقمة هناك، والقرد في موضع ثالث. الخلاصة عليه أن يخرج من عالمه الخاص دون أن يهمل ثقافته، وإنما عليه الانفتاح على ثقافة الآخرين"¹

ونعود مرة أخرى ونؤكد (من وجهة نظرنا المبدئية التي تفرضها حادثة عهدنا بهذا "العلم أو الفن" الترجمة) إلى عدم التسليم الكلي بذوبان ثقافة النص الأصلي في الثقافة الهدف، ولكن ينبغي لها أن تجد موطأ قدم لها بنفسها، وألا تفسح المجال للآخر، على أن تذوب فلا تعود تابعة لنا أو لهم، كما يقول بذلك المثل المغربي الدارج "لا أنا بمشية الحمام أو لا أنا بمشية الغراب".

أي حينما نسلم بقدر النص المترجم والرمي به في غيايات الثقافة المستقبلية، نكون قد أعدمنا النص الأصلي وثقافته وهويته، ما دام أنها كلفته وجعلته يتلاءم مع البيئة المستقبلية، لذلك نحن من دعاة الغرائبية، أي ترك البصمات الأصلية للثقافة والتراث الأصلي الموجود في النص، وهي جزئيات قد تبدو غير مرئية للعيان أو القارئ العادي ولكن تظل قابضة ومسايرة أو لصيقة بالنص مهما تنقل بين ضفاف الثقافات المختلفة، ومهما تكلم من ألسنة.

"وإذا ما أخذنا الترجمة باعتبارها عملية يتم داخلها التعامل مع لغتين وثقافتين. فبعض المترجمين يسعون إلى فرض ثقافتهم، دائما ثقافة لغة النص الهدف ضدا على ثقافة لغة النص الأصلي. من خلال تكييف معنى ومغزى العمل الأصلي، وبتكييف بنيات كلمات وجمل ثقافة لغة النص الهدف. وهذه الاستراتيجية تجعل النص المترجم ملائم لثقافة لغة النص الهدف وقرائه."² ولكن دونما الانسلاخ، أو التنكر للهوية الأصلية للنص.

وهنا تطرح مسألة هوية المترجم ذاته، وخلفياته الإيديولوجية والثقافية، التي تحتّم عليه أو تفرض عليه اختيارات دون أخرى، حتى تلائم حاجياته والغرض الذي يرمي إليه. لذلك في بعض الأحيان قد لا يفصح فن مغزى النص الأصلي بشكل صريح وواضح حتى لا يهاجم من طرف منتقديه أو المجتمع، أي أنه يخضع لطابوهات معينة تفرض عليه قيودا محددة، حتى يضمن السلم لوجوده المادي كشخص، أو كنص مترجم. ولا ينكر أحد أن لكل له لغته الأم التي تعتبر لغته الأولى، فهي اللغة التي ساهمت في تشكيل طريقة تفكيرنا،

¹ علم الترجمة: دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين/ ترجمة: الدكتور حميد العواضي، دار الزمان-دمشق، الطبعة الأولى، 2009، ص 103.

² The Translator as Writer (exploring the creative force of translation), by Dia, Sulaibi, Lambert Academic Publishing, 2012, Page, 8.

وبشكل آخر استعمالنا أيضا للغة أجنبية (النبر، اختيار الكلمات، النطق، ترتيب الكلمات) كلها عوامل مساعدة في فهم أحسن للتأثير الذي تحدثه لغة على أخرى، فهي أيضا تساعدنا على التخلص من ارتكاب الخطأ، (مثلا: الاستعمال الخاطئ لبعض البيانات النحوية)، والتي تظهر في تعابيرنا دونما وعي منا وكأنها تندسل خلصة إلى التركيب الذي نقوم به أثناء تحرير أو ترجمة هذه الجملة. أو تلك.

"والحقيقة إذا كنا قادرين على إنتاج مكافئ في الإنجليزية عن كل مفردة في لغة النص الأجنبي، لا يعني أننا نستطيع أن نعطي الترجمة "التامة" للنص، فالترجمة تعني أننا نملك القدرة على الغوص داخل دوايب النص واستكناه عقله، وعالمه، وثقافته التي تعكس المتكلم والكاتب، وأنها نستطيع التعبير عن كلامهم بالطريقة التي تبدو متوازية (للنص) الأصل، ومقبولا لدى اللغة الهدف"¹

وهذا ما يسعى إليه (معظم) المترجمين، بواسطة إمكانيات التدليل على أحد جوانب المعاني المضمرة للنصوص، لأننا لا يمكن أن نجزم بأحقية هذا المترجم أو ذلك، أو هذا القارئ أو آخر، في الضفر بمعنى ومغزى للنص الحقيقي والنهائي؛ ذلك أن النصوص الإبداعية (يفترض) أن تكون في طبيعتها مفتوحة على أكثر من معنى، وأكثر من تأويل.

إن الكتاب أو المبدعين لا يسلمون عادة مفاتيح نصوصهم للقراء، إنهم يتركونها وجها لوجه مع النقاد والقراء على اختلاف مشاربهم، وقد يستدعي الكاتب نفسه بالتدخل لتصحيح تأويل مغرض يعرضه، ويعرض نصه للمساءلة، هذا إذا ما سلمنا أن هذه المسألة قد ترفع وقد تحط من مكانته، تبعا للظرفية (السياسية والاجتماعية والثقافية) التي يعرفها وقت المسألة. ولذلك يحذر كما يقال إن تستنطق النصوص تحت التعذيب أو تقول ما لم تقله أو تصرح به.

¹ Translation by Alan Duff ; Resources Books For Teachers, series editor Alan Maley, Oxford University Press, page, 111.

2. نظريات الترجمة.

2.1 مفهوم نظرية الترجمة بلمحة مختصرة.

حينما نتكلم عن تاريخ الترجمة، وجب استحضار النظريات وأسماء المنظرين الذين واكبوا الحقبة الزمنية. ومما لا شك أن كل مرحلة أو عصر عرف تغييرات في الترجمة، التي كانت تختلف من مكان إلى آخر. فمثلا تطور الترجمة في العالم الغربي هو غيره التطور الذي عرفته الترجمة في العالم العربي، مع أخذنا بعين العلم هذا البارادوكس أو التعاكس المرحلي، إذا ما عدنا إلى مرحلة إشعاع الحضارة الإسلامية في مقابل خبو وأفول الحضارة الغربية، التي بنت تطورها في مرحلة ما على أنقاض الترجمات العربية للموروث الإنساني الذي كاد يضيع جزء كبير ومهم منه، لولا أن حفظته اللغة العربية من الاندثار، والتي كانت ستحتاج قرونا كي تنهض البشرية، وتسير إلى هذا الركب الحضاري والتطور التكنولوجي غير المسبوق.

وعودا على بدء، فكل أمة لابد، وأن لها مؤشرات أدت إلى بزوغ وولادة هذه النظرية أو تلك. "لكن ولادة الدراسات الترجمية وتزايد البحث في هذا الميدان دفع الناس إلى البدء في الابتعاد عن هذه الأطروحة (الأسطورة) لبابل، والبحث عن تواريخ أو أسماء طبع وجودها أو أخ لمرحلة تاريخ الترجمة. ويذكر المؤرخون أن الكتابات حول الترجمة تعود إلى الرومان، ويذكر إيريك جاكبسون أن الترجمة هو اختراع روماني من خلال شيشرو وهوراس (القرن الأول ما قبل التاريخ)، اللذين يعتبران أول ما فرق بين الترجمة كلمة بكلمة والترجمة معنى بمعنى، والتي تعليقاتهما أثرت على جيل الدارسين من بعدهما إلى حدود القرن العشرين من الميلاد"¹

ومما لا يجب أن يغيب عن ذهن الدارس، أو المهتم بحقل الترجمة تلك القصة المشهورة التي تقول بميلاد الترجمة وأسبابها ما قبل التاريخ، حينما ارتكب أتباع نوح(عليه السلام)، بعد الفيضان العظيم، إثما كبيرا، بأن "عمدوا على تحدي سنة الله بأن بنوا سلما كي يصلوا إلى السماء، فما كان إلا أن بلبل لغتهم وجعلهم أشتاتا في الارض، فكان المسعى هو إيجاد لغة أو سيلة لتحقيق التواصل بينهم ومن ثم جاء تعدد اللغات والأسنة" وهذا الزعم أو الطرح يكاد يكون موحدا في كل الكتب التي تذكر هذه النازلة، ولم نجد ما يعارضها أو يقول بنسخة مغايرة(حسب اطلاعنا المتواضع على ما كتب في النازلة). وإذا ما استثنينا هذه الفرضية الأسطورية. فقد احتد الخلاف بين مدارس اللسانيات وعلى رأسها "فيدروف Fedorov" ونايدا Nida، وفيناى Vinay، وداربيني Darbinlet من جهة اعتبارهم الترجمة علما له نظرياته، وبين إدmond Cary الذي يعتبر الترمة عملية أدبية فنية بالدرجة الأولى مقارنا بينها وبين المسرح. في حين انتصر مونا Mounin برأيه للفريق العلمي اللغوي.

¹ The Theories of Translation, From History to Procedures, by Maruoane Zakhir & others, edited by Zianurrahman (taken from translation directory and translation journals), 2009. Page, 3.(P.T)

2.2 النظريات اللسانية والترجمة

لقد اتخذت الترجمة اتجاهات ثلاثة جامعة من الثقافات الشرقية، ومن الآداب والفنون الغربية، ثم الترجمة من العربية ذاتها إلى لغات العالم، وفي كل ذلك، كان التراجمة عربا وغير عرب يصدر عن مواقف وأذواق متباينة، وقد أثمر ذلك نظرا وجدلا ساعد على تجلية التراث ونشره وتعرضه للامتحان الحضاري المعاصر.

وقد نهض العرب إلى الترجمة حديثا بنفس العزم الذي أقبلوا به عليها في قرون تاريخهم الزاهرة. وكان من دوافعهم الحديثة ضرورات التحديث والتصدي للغزة (المستعمر الثقافي والإيديولوجي) بطبيعة الحال. لذا كان ذلك دافعا لهم أيضا إلى الرجعة إلى أصول حضارتهم والعناية بالعربية من لوازم ذلك. كما لبثها الحاجة إلى تدارك ما سبق من إهمال العربية في الآونة الأخيرة.

لقد ربطت الترجمة الأدب العربي بالآداب العالمية شرقها وغربها، كما مثلت الوجه الأفضل لاتصالنا بالغرب، في مقابل المقام الاستعماري المستكره الذي لم يدم، كما خلا مردود المترجم الميثولوجي من أثر التون، نظرا لبصر التراجمة العرب منذ الطهطاوي. شأن من نحا نحوهم من أدباء العربية القدماء. بمقومات حضارتهم وتراثها الذي لا يخلط الخيال بالواقع، ولا يغالط العلم بالفن في مذاق مذهبهم البياني الذي لا تنفصم فيه القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية والنفعية في معظم الأحوال.

كما عززت الترجمة من الآداب الشرقية. وإن كان للغرب دور في الصرف عنها، وإثارة الاهتمام بها في الوقت نفسه. النزعة الغنائية والفلسفية في الشعر والقصة بصفة عامة، كما أوجدت الترجمة عن اللغات الغربية مذاهب أدبية،¹ وفعلت فعلها في تكوين مدارس أدبية معروفة واتجاهات نقدية متنوعة، أخذت في التكامل.

هذا، وقد أبرز أثر الاتصال بالفكر الفرنسي والألماني والإيطالي، إلى حد ما، أيضا. في بعث روح البحث ومناهجه عند العرب مدعمة بإضافات العرب الهامة، وتجاربهم القديمة الصالحة، وإن كان من المبالغة القول بأن الترجمة من العربية إلى لغات العالم قد عاد لها ما كان من أثر في الفكر الإنساني قديما، إذ وقفت في سبيل ذلك مشكلات عديدة، قللت من اطلاع الغير على تراثنا وإنتاجنا؛ أو بالأحرى حصرت في نطاق حديث ضيق، وربما قصرت على مذاقات متغربة أحيانا؛ مما يحوج إلى تجويد أساليب احتفالنا بتراثنا واتصالنا بالغير. تعزيزا

¹ ونقصد هنا المذاهب التي كانت راجعة في الغرب وأثرت في المشهد النقدي والإبداعي العربي مثل: المذهب الكلاسيكي، والمذهب الرومانسي، والمذهب الواقعي والمذهب الرمزي، وغيرها من التفرعات التي انضوت تحت لواء كل من هذه المذاهب.

للفهم والإفهام عن هذا الطريق المزدوج الأمثل للاتصال: طريق الإحياء والترجمة.¹ ولذلك أطلق العلماء والباحثون على عملية الترجمة أوصافاً كثيرة منها العنف والخيانة والأسر والتحويل. وإذا قُصد من الوصف المدح لا الذم، فيكون ذلك بنكران عملية الترجمة والإثناء على "النص" المترجم بالقول إنه نص يمكن قراءته وكأنه نص "أصلي" أي لا أثر للترجمة فيه. فالعنف الثقافي يتمحور حول كون المترجم يظل خفياً في عملية الترجمة. أما المترجم الخائن فتكثر الأمثلة عليه والإشارات إليه ولعل أكثرها رواجاً المثل الإيطالي الذي يساوي بين المترجم والخائن²، ومن الأمثلة على تشبيه الترجمة بعملية الأسر ذلك المثل الذي يذكره شتاينر قائلاً عن القديس جيروم الذي يصور المعنى أسيراً يظفر به المترجم.

لطالما كانت العلاقة مع النص المترجم محفوفة بالتناقضات. فالقارئ يريد نصاً سهلاً المنال. ويريده نصاً أجنبياً ينقل جميع خفايا النص الأصلي. وإذا كان القارئ متمكناً من اللغة الإنجليزية لفضل قراءة النص الأصلي على الترجمة. ولا شك أن لهذا التفضيل أسباباً كثيرة، قد يكون من بينها انعدام الثقة في عملية الترجمة، وكون الترجمة هي تفسير أو قراءة للنص تختلف باختلاف المترجم، وزمن الترجمة والقارئ. ورغم هذه المخاوف والآراء الضاربة، تبقى الترجمة عملية لا غنى عنها. فهي المحرك الأساسي للتفاعل بين الحضارات وهي الجسر الذي يربط بين الأمم والشعوب، كما هي ضرورة قصوى للتطور والنمو وتبادل الأفكار والإنجازات. فما من حضارة في التاريخ إلا واقترضت من حضارات أخرى، وكانت الترجمة من الوسائل التي يسرت هذا الاقتراض.

وفي عصرنا هذا، ومع تسارع وتيرة تبادل المعلومات، أصبحت الترجمة من الأدوات الرئيسية لتيسير هذا التبادل. ونخص في هذه الرسالة الترجمة الأدبية التي تؤدي دوراً بالغ الأهمية في تكوين المخزون الثقافي للشعوب وتسمح بتطعيم هذا المخزون وإثرائه بثقافات الشعوب الأخرى، ولولا الترجمة لما عرفنا أدباء وكتاباً من أمثال دوستويفسكي Dostoevsky، وتولستوي Tolstoy، وماليرب وفلوبير Flaubert، وشكسبير Shakespeare، وإليوت Eliot وغيرهم كثير. وكم من كاتب وشاعر تأثر بهذا الأدب أو ذاك بفضل الترجمة. فمن خلال الترجمة يتعرف الروائي المغربي، أو القاص على أسلوب جديد ظهر في الرواية الأمريكية، ويكون هذا الآخر فكرة عامة عن هموم وتطلعات مجتمع النص المترجم عنه. كالعربية في حالتنا هاته.

¹ حركة الترجمة الحديثة: اتجاهاتها ومعطياتها في الأدب ومناهج البحث، تأليف: د. عبد الحكيم العبد، أغسطس 1997، ص 73.

² ارتبط بالمترجم إطار استعاري يبدو غابراً للثقافات هو أن المترجم خائن خوان، وقد تجسّد ذلك في اللغة الإيطالية على نحو حكّي انطلاقاً من سجع يجري الحكم مجرى الحكمة (traditore traduttore)، وهو السجع الذي سعى بعض الفرنسيين إلى استضافته في اللسان الفرنسي ولو بنحت لفظ غريب عن اللسان الفرنسي، (Traduire)، (c'est trahir).

3. نظرية الترجمة نماذج مختارة .

أ. استملا.

إن أهمية الإلمام بنظرية الترجمة عند الممارسة والتوعية بما تنطوي عليه عملية الترجمة من خيارات هامة. وما تتطلبه من مؤهلات، ضرورة قصوى للمترجم، فدراسة النظرية تسمح للمترجم أن يدعم وجهة نظره الخاصة والنابعة من خبرته العملية بما سبق ذكره من الباحثين المختصين في مجال النظريات ونظرية الترجمة على الخصوص. وهكذا يتكامل عمل المترجم ويصبح قائما على خلاصة الجهد المشترك للمنظرين والممارسين، ويصبح من الممكن إرساء القواعد والقوانين التي تقوم عليها عملية الترجمة.

وتهدف هذه الأطروحة كما سيقت الإشارة إلى ذلك في المقدمة إلى دراسة عملية الترجمة وتوضيح ما تنطوي عليه من مراحل وإجراءات وخيارات هامة. مستندين في ذلك إلى التحليل الذي سبقنا إليه الباحثون والمنظرون من أمثال الكاتبان الكنديان فيناي Vinay وداربلني Darbelnet، و نيومارك Newmark وشلايرماخر، وبرمان Berman، في تحليلهم لعملية الترجمة، وغيرهم مما سنأتي على ذكرهم ضمن أطوار هذا البحث؛ لا سيما الإجراءات السبعة التي وضعت لنقل النص من لغة إلى أخرى، وهي الاقتراض والنسخ والترجمة الحرفية والمبادلة والتعديل والتكافؤ والأقلمة، والتي تصف التحولات التي يخضع لها النص في مجرى عملية الترجمة وصفا دقيقا. فالمترجم يطبق هذه الإجراءات وغيرها دون أن يضع لها أسماء محددة تصفها كالاقتراض والمبادلة أو الأقلمة وما إلى ذلك.

وبإمكان المترجم خاصة في بداية ممارسته للترجمة وحالتنا هاته تعكس هذا الوضع، أن نجني فائدة كبرى من تحليل هذه الإجراءات والتعامل معها عن معرفة عميقة. ورغم الانطباع العام بأن الترجمة عملية لا تتطلب أكثر من المعرفة اللغوية، سيتبين أنه المؤهلات المعرفية والإلمام بنظرية الترجمة لها الفيصل في إخراج نص مترجم يتسم بدرجة من المقبولية والمقروئية. ثم الترجمة الأدبية بوصفها عين البحث. وما لها من أهمية في إطار التبادل الثقافي الذي تسعى إليه عملية الترجمة، بالإضافة إلى تحديد بعض مهمات المترجم ومؤهلاته التي تسمح له بالاطلاع بعملية الترجمة على الوجه الأحسن.

تتفرع دراسات الترجمة وتنشعب والهدف منها جميعا الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصلي. وقد يكون من خلال اعتماد الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، أو مزيج من الاثنين، إذا ما اضطر المترجم إلى هذا الأسلوب أو ذاك للمحافظة على المعنى أو الشكل. وسنتناول في هذا الفصل النظريات الرئيسية حول أنواع الترجمة والأغراض التي تخدمها، كما سنتناول قضايا ومفاهيم شائعة تنبع من نظرية الترجمة كالمعنى والمكافئ والقابلية للترجمة.

تقوم نظرية الترجمة على ثلاثة مرتكزات أساسية: وهي المعنى Meaning والهدف Purpose، والقصدية Intention، فيختص مصطلح الترجمة بالمعنى، ومصطلح التكييف بالهدف والقصدية، فقد ورد في موسوعة

الترجمة أن مصطلح الترجمة يقتصر على المعاني، في حين يهدف التكيف إلى نقل أهداف النص والإفصاح عن قصيدة المتكلم.

"إن النظرة التقليدية للترجمة هي نظرة ميكانيكية إلى حد بعيد: تراها عملية نقل للمعنى متجردة عما هو شخصي من نص مصدر، إلى نص هدف دون تغيير كبير. أما البشر الذين يقفون وراء هذه العملية، أي المترجمين، فيُدرسون دراسة سلبية، من حيث الأثر المُشوه أو المخل الذي تحدثه "أراؤهم" أو "تحيزاتهم" أو "أسواء فهمهم"، فيقلل من نجاح العملية واكتمالها"¹.

ولذلك، فالترجمة في تعريفها التقليدي، بوصفها عملية تروم التوصل إلى أفضل تكافؤ دلالي ممكن بين نصين في لغتين مختلفتين. كان أول من نظر لها ماركوس توليوس شيشرون (106 . 43 ق.م). ففي عملية عن "الخطيب" (55 ق.م). و"عن أفضل أنواع الخطباء" (51 ق.م) وسواهما من النصوص، حيث يميز شيشرون بين ممارسة الترجمة وطرائق سابقه الذين يترجمون كلمة مقابل كلمة، ويرى أن الأهم بكثير هو:

(أ) - النجاح في استمالة الجمهور الهدف بلغة يشعرون معها بالراحة.

(ب) - تطوير الخطيب معجمه، ومهارته السجالية في اللغة الهدف وليس اتباع النص المصدر بدقة.

وقد قام كل من هوراس (كونتيوس هوراتيوس فلاكوس 85 . 8 ق.م)، في فن الشعر (20 ق.م). وأولوس جيلوس، في ليالي أثينا (حوالي 100 م)، بتطبيق هذه النظرة على الأدب؛ كما طبقها جيروم (أوسيبوس هيرونيوموس 347 . 420/419 م) على ترجمة الكتاب المقدس وسواها من الترجمات الدينية في رسالته إلى باخيموس (395 م)؛ وغدت في عصر النهضة سنة مقررّة في الترجمة؛ وباتت تعرف اليوم على نحو شائع بذلك المصطلح الذي سكه لها جيروم، الترجمة معنى مقابل معنى. "غير أننا نجد من ينظر إلى شيشرو باعتباره أول المنظرين لعلم الترجمة، وإن كان ينظر إليه من باب كونه أعطى أو أرسى اللبنات الأساسية للفعل الترجمي، والتي ما زالت أغلب تنظيراته "صحيحة" إلى حد ما إلى يومنا هذا، ليس هناك نظرية للترجمة، لكون أن مفهوم نظرية الترجمة مفهوم إشكالي: فهو يعني شيئاً مختلفاً للمترجم عما يعنيه لنا نحن الذين نشتغل من داخل اللسانيات. إذا كنت مترجماً، فإن نظرية الترجمة بالنسبة إليك هي كيف يجب أن تترجم - كيف تحقق أفضل وأنجع ترجمة"³

إن نظرية الترجمة غير خاضعة في مجملها إلى قوانين، أو خطوط عريضة وجب اتباعها والالتصاق بها. إنها عملية تنبني على الاكتشاف والتوصيف، خاصة بالنسبة للذي يترجم، أو يؤول النصوص، لأنه يمكن أن تتولد نظرية جديدة عن كل مترجم.

ونعتقد أن ليس هناك طريقة أو نظرية واحدة يسلكها كل المترجمين ودليلنا على ذلك أنه ما من نص مترجم يشابه نص مترجم آخر رغم أن أصل النص واحد، ويمكن القول إن المترجم هنا وثقافته وإطلاعه هو

¹ الترجمة والامبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تأليف: دوغلاس روبنسون، ترجمة: نائر علي ديب، الناشر: دار الفرق-دمشق/سورية، ط2، 2009. ص.23.

³ Language Theory and Translation Practice, by M.A.K. Halliday, University of Sydney -Australia, (abstract) pdf. Page15.(P.t)

الذي يحدد النظرية أو الطرية المتبعة في الترجمة، فأحياناً قد نجد مترجمين ينتمون لنفس البيئة والهوية والمعتقد وإلى ذلك مما يشتركون فيه، وتجد ترجمتهم مختلفة ومتضاربة أحياناً للنص الواحد، ومنه كان تحري المترجم وحرصه الشديد على إيراد الأصل (معناه ومضمونه، وشكله إن اقتضى الحال (في الشعر مثلاً)) خارجاً عن إمكانياته، لأنه وكما هو معروف وما يقول به عدد من الدارسين والمنظرين في ميدان الترجمة؛ إلى كون معرفة اللغة من و إلى ليس كافياً، أو لا يعتبر صمام أمان، أمام معوقات ترجمة النصوص، وخاصة الإبداعية منها.

وإذا ما عدنا إلى ما مرحلة ما قبل تاريخ الترجمة والأسطورة الشائعة حولها، سنعلم أن الترجمة كانت (وما زالت) تتم (أحياناً) بطرق حدسية غرضها تحقيق التواصل، سواء كان الغرض ديني، أو نفعي، وغالباً ما كانت (وما زالت إلى حد ما) تخدم هذين الغرضين معاً، وإن كانت تتخذ أشكالاً وأبعاداً مختلفة.

وبما أن هذا الفن، أو العلم كان يتداول ويمارس بشكل عفوي أو فطري (تقضي حاجة الإنسان للتواصل والمنفعة) جعل الساحة تخلو من أي دراسة نقدية، أو تأمل نظري أو تحليلي لهذه (الظاهرة) العلمية – التواصلية-النفعية التي تفرض نفسها بكل الوسائل والأشكال على مختلف الشعوب وتلويناتها.

ولذلك جاء توصيف هذه المرحلة "بما قبل التاريخ، أي بحوالي خمسة آلاف سنة قبل الميلاد مع قدماء المصريين الذين استعملوا التراجمة في بلاطهم تحرير النصوص الإدارية والمعاهدات السياسية التي كانوا يعقدونها مع جيرانهم الحثيين¹ السومريين².. إلخ"³.

¹ ظهر الحثيين في آسيا الصغرى بين 1900 و 1200 ق.م تقريباً وتحديداً في كبادوكية في عصر رمسيس الثاني وكونوا إمبراطورية شرقية اجتاحت الشام ويعتقد أن الحثيون أي (الناسيون) قبائل رحل جاءت من آسيا الصغرى في وقت مبكر واستوطنت منطقة كبادوكية في شمال سوريا، حوالي سنة 2500 ق.م. والاسم حثيين مشتق من حاتي (أي أناضولي)، التي كانت عاصمتها حتوشاش (حاتوشا، بוגاز كوي الحالية) (<http://www.coptichistory.org>)

² الاسم مشتق من سومر، شومر أو شنعر (في التوراة اليهودية دعيت شنعار)، الأرض التي تقع في الدلتا الجنوبية من أرض الرافدين (ما بين النهرين – ميسوبوتاميا باليونانية) والتي هي اليوم جزء مما يعرف بالعراق الحديث (من أرك أو اوروك مدينة العاهل العراقي الشهير جلجامش. كانوا يطلقون على أنفسهم (الخارجون من البحر -المطرودون من الجنة) في سهل الخليج العربي > أطلقت عليهم القاب مختلفة كذوي الرؤوس السوداء كناية عن الجماهير أو الشعب وكذا كونهم يحلقون الرأس إلا من القمة فتبقى دائرة سوداء في أعلى رؤوسهم). (<http://www.alnaked-aliraqi.net>)

³ أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكدا، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقرق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص9.

وقد عرفت الحقبة السومرية الأكادية¹ بعد ذلك اتباع هذا التقليد، لتظهر لأول مرة ما يعرف بالترجمة الأدبية التي تعتبر ترجمة الملحمة البابلية "جلجامش" إلى لغات الشرق الأوسط كالحورية² والحثية. أما عند اليونان فلم يكن للترجمة، أي دور يذكر لأن عظمة ثقافتهم وانتشار لغتهم صرفهم عن الاستعانة بالترجمة والمترجمين إلا في حالات نادرة لا يعتد بها. وعلى العكس منهم سيعمل الرومان على تسخير الترجمة لبناء ثقافتهم اللاتينية الناشئة من خلال نقل أعمال كبار مؤلفي الإغريق بغاية الاستحواذ على موروثهم الفكري والثقافي. كما لا يخفى على الدارس أن الحقبة ما بين التاسع والعاشر خاصة ببغداد التي تميزت بيزوغ "بيت الحكمة" التي كان لها الأثر البالغ والدور الطلائعي في الحفاظ على التراث الإنساني وصيانتها من الضياع. من خلال ترجمة التراث العلمي والفلسفي اليوناني والفارسي والهندي وتفسيره والتعليق عليه.

كما لا ننسى الدور الهام الذي لعبته "مدرسة طليطلة" الأندلسية التي اضطلعت بنفس المهمة بين القرنين العاشر والثاني عشر عندما أعادت النقول العربية والعبرية إلى اللغة اللاتينية، والقشتالية (الإسبانية). كما ترجع أصول توطيد العلاقة بين مصر الفرعونية، واليونان الهيلينية إلى الترجمة، ومن ثم بين اليونان، وبلاد فارس، والهند القديمة. كما أسهمت في جعل الثقافة الصينية ينتشر تأثيرها على الهند، واليابان، وكوريا خلال العصور الوسطى، وغير بعيد عن ذلك كانت الترجمات العربية لمؤلفات الطب والفلك اليونانية التي كانت تخضع للفحص والتدقيق من داخل أروقة مدرسة بغداد بين القرنين التاسع والعاشر الذي كان له الأثر البالغ والمعين الناضب لقيام النهضة الأوروبية.

بالإضافة إلى الدور الهام الذي لعبته مدرسة طليطلة أيضا التي رعت الترجمات اللاتينية أو القشتالية عن الكتب العلمية العربية، خاصة ما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي ليعطينا ويؤكد لنا مرة أخرى على الدور التاريخي الذي قام به العنصر العربي الإسلامي في الأندلس والتي ما زالت آثاره مشهودة عليه وعلى الرقي الفني والمعماري الذي عرفه العصر الإسلامي إبان حقبة الازدهار، في تكذيب واحباط لمزاعم البعض الذين يريدون إقبار الثقافة العربية الإسلامية ونكران جميلها على النهضة الأوروبية الغربية المتطورة حالا. "وقد استمرت هذه الجهود إلى ما بعد رحيلهم حيث واصلت مدرسة طليطلة نقل الترجمات العربية للفكر اليوناني والفلسفة الإغريقية – ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الترجمات التي أنجزها المصريون الذين بعثهم

¹ اللغة الأكادية هي أقدم لغة شرقية (سامية) في التاريخ أقدم نصوصها بالكتابة المسمارية تعود الى حوالي ٢٥٠٠ سنة ق.م وكانت هذه اللغة مع كتابتها المسمارية قد انتشرت في كل الشرق القديم وقد استخدمها الفرس وشعب الأورارتو (الأرمن) والحثيين وحتى الشعوب التي استولت على العراق القديم من عموريين وكاشيين وميتين وحتى الكلدانيين. لقد أصبحت هذه اللغة مع كتابتها المسمارية لغة المراسلات الدولية في الشرق القديم؛ لقد وجد العلماء مراسلات عديدة بين أمراء (سوريا القديمة) وفراعنة مصر في تل العمارنة وهي تعود الى القرن الرابع عشر ق.م. (<http://www.aramaic-dem.org>)

² للغة الحورية Hurrian كانت تدعى سابقاً ميتانية Mitanni تبعاً لرسائل تل العمارنة) ثم اقترح تسميتها سوبارتية Subarian بناء على النصوص الرافدية) ولكن الأرشيف الحثي يسميها لغة الحوريين) خورليلي. (Khurili) لقد انحدر الحوريون من هضبة أرمنية واستقروا في أعالي بلاد الرافدين وكانت الطبقة العليا الحاكمة من أصول هندية آرية، برزوا في القرن الرابع عشر ق.م بقيادة توشراتا تحت اسم الامبراطورية الميتانية التي تغلب عليها الحثيون في عام 1375 ق.م. وبعد ظهور الآشوريين اختفى الحوريون من مسرح التاريخ بعد أن تركوا كثيراً من الشواهد التي تدل عليهم. وتعد وثيقة تأسيس معبد أوركيش (Urkish) في أعالي الخابور) أقدم آثارهم اللغوية. (<https://www.marefa.org>)

محمد علي إلى بريطانيا وفرنسا في بداية القرن التاسع عشر، والتي كانت السبيل الوحيد لإطلاق عصر الإحياء العربي".¹

وقد لا ينكر الواحد منا أن اليابان، أو كما يطلق عليها كوكب اليابان، وما شهدته وما تشهده من تطور نوعي على جميع المستويات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والاقتصادية، جاءت نتيجة انعزالها التواصل مع باقي الأمم، ولا شك أن للترجمة اليد الطلى والدور الرائد في بلوغ هذه الدولة ومن على شاكلتها بمعزل عن ترجمة العلوم الأخرى، والأدبيات، والأخلاقيات، والسياسات التي تعتمد عليها دول أخرى في مجتمعاتها.

ب. الترجمة كنشاط قديم

وجبت الإشارة إلى أن بداية تاريخ الترجمة يضرب عميقا بجذوره في الزمن"، وإذا غادرنا هذا التفسير الأسطوري لنشأة الترجمة الذي لا يشفي الغليل (برج بابل)، فإن ما هو ثابت تاريخيا هو واقع أن الترجمة بشقيها الشفوي والتحريري، قد كانت متساوية في القدم مع ظهور الكلام والكتابة.² ولذلك، وبإلقاء نظرة استرجاعية سيتبين للدارس أو الباحث حقيقة حاصلة ومهمة، من طينة الحقائق التي يتوصل إليها الإنسان، وهي أن الترجمة - كما أسلفنا القول - انبثقت من ضرورة ملحة وأكيدة لحاجة الإنسان إلى التواصل، وربطه لجسور العلاقات مع بني جلدته بمختلف ألسنتهم وتلون حضارتهم وتنوع ثقافتهم"، ولذلك، لم يكن هناك مكان ولا زمان لكي يشهد حركة الترجمة على هذا القدر أو ذلك من القوة والدينامية³

من البديهي أن نشير إلى البدايات الأولى لبزوغ نظرية عربية في الترجمة، التي يمثلها الجاحظ في كتاب الحيوان، التي تقوم على تحديد ماهية العمل في الترجمة وشروط المترجم أو الترجمان، والتي تتحدد ما بين الفهم والإفهام. "وفي هذا الإطار تم التفريق بين ممارسة الترجمة باعتبارها نشاطا إنسانيا، وبين دراسات الترجمة ونظرياتها التي تستند إلى عدة مناهج، والتي توظف في مجال تعليمية الترجمة وفي نقد الترجمات"⁴. إن الترجمات الأولى المشهورة في التاريخ هي التي قيم بها في الشرق الأوسط، خلال الألف الثالث قبل الميلاد. فترجمت كما قلنا ملحمة جلجامش السريانية حول البحث عن الخلود إلى الحيثية، والهورية (الحورية) انطلاقا من السورية، بعد ذلك بكثير، ودائما في بلاد الرافدين، أمر الملك حمورابي بنقش قانونه على نصب في حوالي 1700 قبل الميلاد، و"بعد سومر أضحت مصر مهد الحضارة. كان الكتاب يحظون بمنزلة الأمراء. وقد ترجموا إلى العديد من اللغات."⁵ إلا أن حركة الترجمة هاته لم تكن بالوثيرة المطلوبة عند اليونانيين الذين أخذتهم العزة

¹ أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقرق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص.16.

² أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقرق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص.17.

³ المصدر نفسه، ص.303.

⁴ نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، د. سعيد كحيل، PDF، ص.44.

⁵ موسوعة الترجمة، تأليف: جويل رضوان، ترجمة: محمد يحياتين، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص.8.

بأنفسهم، وأنهم في غير حاجة إلى علوم الآخرين أو التواصل معهم أو الاستفادة منهم، كون أنهم في القمة، وكانوا يتصدرون باقي الأمم إبان ذلك التاريخ.

إن العرب هم الذين تولوا ترجمة النصوص الهامة جدا في المجالات العلمية والفلسفية قبل العصر الحديث، ولذا كان لهم الفضل في نقل الموروث اليوناني إلى بقية العالم، وقد درست هذه الترجمات من قبل كبار الفلاسفة أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، وكذا من قبل العلماء الأوروبيين في القرنين الثاني والثالث عشر، "كما أن ما يلفت الانتباه أيضا هو أن الترجمات التي أنجزها العرب قد حافظت على تراث ثقافي لا يقدر بثمن لاسيما، وأن العديد من الأصول اليونانية قد ضاعت."¹

ولقد تجمع العلماء في بغداد مستمدين جزءا من معارفهم من أعمالهم لنشرها في العالم العربي قاطبة. من أمثال الفيلسوف الفارابي والمتصوف أبو حامد الغزالي وابن سينا الذي يعبر من مؤسس النظام السكولاستي (scholastique)، ولذا اعتبرت أعمال هؤلاء الفلاسفة المترجمة من العربية إلى اللاتينية دورا رائدا في فكر أوروبا الوسيطة (في القرون الوسطى). ومن هذا المنطلق وجب ألا نأخذ كلمة "ترجمة" بالمعنى الدقيق الذي يعني نقل رسالة لسانية من لغة إلى أخرى، أو نأخذها بالمعنى الواسع كمرادف لتأويل كل مجموعة دالة داخل نفس الجماعة اللغوية. ولا أحد يمكن أن ينكر تعدد وتنوع اللغات التي يتكلمونها بني البشر كانت سببا في أن أوجدت الترجمة. وهذا يستدعينا إلى التأمل في هذا اللغز، إذا ما استثنينا جانبا (أسطورة بابل) وهو: "لماذا ليست هناك لغة واحدة، وخاصة لماذا كل هذه اللغات، خمسة لآلاف أو ستة آلاف كما يقول علماء الأعراق؟"²

غير أن هذا التعدد والتنوع للغات (وهو بطبيعة الحال تحصيل حاصل ينتج عنه تنوع الثقافات التي تفرضها اختلاف الحضارات)، التي تأبى على الحصر، إنما يعود بدون جدوى إذا انعدم التبادل بين هذه الجاليات التي تضمنه قوة اندماج كل لغة مأخوذة من أخرى كما يقول بول ريكو، أو يصبح حسب قول جورج شتاينر متعذر الممارسة أو ما يطلقه هو عليه بـ "التبذير الكارثي" الذي يخدم في الأصل ويساهم في التشويش على التواصل بين المجتمعات البشرية. "لكن قبل ذلك، هناك حدثا ثانيا لا يجب أن يحجب الأول هو تعددية اللغات. وهو الحدث المهم الذي جعلنا دائما نترجم، فقبل الترجمة³ المحترفين كان هناك الرحالة والتجار والسفراء والجواسيس، أي كثير من مزدوجي اللغة، ومن متعددي اللغات Polyglottes."⁴

إن نظرية الترجمة بهذا المعنى قد اتخذت تسميات مختلفة حسب الحقول الدلالية التي ابرزتها، ولذلك نجد عدم الانضباط أو لنقل عدم توحيد هذا المصطلح (نظرية) بين الدارسين المختلفين، ففي كندا يطلق عليها "نظرية الترجمة" (translation theory) بينما نجدها في إسبانيا تسمى بـ: "علم الترجمة" (traductologia)، وتنعت بـ: "الدراسات الترجمية" ((translation studies في هولندا. ولذلك، حقيقة حينما كنا نتفصح بعض

¹ موسوعة الترجمة، تأليف: جويل رضوان، ترجمة: محمد يحياتين، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص 9..

² عن الترجمة، تأليف: بول ريكور، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2008، بيروت، لبنان، ص 31-32.

³ مارسيل ديتيان (Marcel D tienne) صاحب كتاب 'مقارنة ما لا يقارن' الصادر عن منشورات لوسوي باريس سنة 2000.

⁴ عن الترجمة، تأليف: بول ريكور، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2008، بيروت، لبنان، ص 33.

الدراسات لعدد من الدارسين والنقاد التي تصب كتاباتهم حول الترجمة ودراسة الترجمة أو التنظير لها، كنا نضل أحيانا نراوح المكان في محاولة للقبض على تعريف محدد وموحد، وكذلك هو الأمر نفسه ينسحب على باقي المصطلحات التي تدخل في إطار الترجمة، فكنا نجد من يطلق عليها مثلا مصطلح "منهج"، و"طريقة"، و"وسيلة"، أو "اتجاه". ونجد هذا المصطلح الذي يستعمله هذا الدارس أو الباحث يتعارض من حيث الجذر اللغوي مع باحث آخر، مع العلم أن كل الباحثين أو الدراسات تصب في نفس الحقل المعرفي وهو الترجمة.

إن نظرية أو نظريات الترجمة هي بوصلة المترجم نحو ترجمة نص معين، والتي بطبيعة الحال-لا تنفك ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة، فالنظرية إذن تعتمد على الوظيفة النظرية للغة بشكل مهم، أو لنقل إنها تشكل نواه اللغة التي من خلالها نترجم النصوص. "إن نظرية الترجمة هي نشاط مستمر، الغاية منه إعطاء أو مراجعة كل الخيارات (خاصة تنبيه المترجم إلى ما لم يكن على وعي به) من أجل تحديد خيار ما"¹. وعليه؛ فهذه النظريات في أي حقل معرفي تحدد مسار الباحث أو الدارس، أو بعبارة أصح ترشده وتحميه من المتزلقات التي قد تكون خارجة عن الموضوع المراد مقارنته، مع العلم أن هذه النظريات غير ملزم بأن تتبع بحذافيرها، ولكن هي إشارات فقط، ويبقى حق الدارس أو الباحث أن يقوم بتعديل أو بالتخلي أو بالتنظير أحيانا لنظرية جديدة، مادام أن هذه النظريات أو غيرها قد وضعت، أو تواضع عليها عدد من الباحثين والدارسين، وكون أنها بزغت، أو تولدت عن طريق الممارسة والدربة.

فهذه النظريات كما يبدو هي في الأصل تطبيقات قبل أن ينظر لها، بمعنى أن أي نظرية في اعتقادنا المتواضع تسبقها تجربة في التطبيق، ولكن حاولنا أن نبقي محايدين في الغوص في هذه الإشكالية حول النظرية والتطبيق. ولذا إن "نظرية الترجمة تعنى بالخصوصيات الصغيرة، (معاني الفواصل المنقوطة، والكلمات المكتوبة بخط مائل أو الأخطاء المطبعية) وكذلك تعنى بالعموميات (القديم، المعنى المضمّر في النصوص)، وهاذين متساويين في الأهمية مع النص".² أو ما يطلق عليه بالنص/ النصوص الموازية. فال فراغات والبياضات وشكل الخطوط وغيرها قد تحمل من المعاني أكثر مما يحمله النص نفسه. أو أن حقيقة معنى النص تمكن خلف هاته الحثيات، أو الجوانب الشكلية للنص. إن الغرض، إذن، من "نظرية الترجمة" هو السهر على سيرورة الترجمة كما يقول بذلك بيترنيومارك، "فهي مصممة على أن تكون رابطا مستمرا بين نظرية الترجمة والتطبيق"³، ولا جدال، في أن الغرض أيضا هو نقل النص الأصلي بمعلوماته (وخلفياته) الإيديولوجية والفكرية والثقافية، إلى القارئ (المفترض) وكوننا آلينا على أنفسنا أن نعطي الأسبقية إلى الخلفيات الإيديولوجية على الفكر والثقافة.

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. Page, 9, PDF. (P.T)

² I. Bid... PDF.(P.T)

³ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال. بيروت، الطبعة الأولى، 2006. ص24.

"Skopos theory focuses above all on the purpose of the translation, which determines the translation methods and strategies that are to be employed in order to produce a functionally adequate result."¹

ولعل المتفحص لقول مونداي Munday سيعلم أن نظريات الترجمة والنظرية الغائية (الهدف)، واحد؛ فهي تبتغي غاية واحدة ووحيدة وهي دورها كوسيلة مساعدة من أجل الخروج بترجمة نص مقبول ومفهوم لدى المتلق المفترض. كما أنها تحدد الوظيفة الرئيسية للمترجم. وتبعاً لذلك للترجمة برمتها، ما دام أن رأي جون ميش (John L , Mish) يذهب في نفس الاتجاه إلى اعتباره العالم هو اللغة، أو "العالم كلغة" the world as language التي تعتمد على قدراتنا ومقوماتنا في تحقيق التواصل بيننا، فإننا ما زلنا في حاجة إلى اللغة رغم الحواسيب والرياضيات، وباقي آليات التواصل التكنولوجية الحديثة التي تتخذ دور الوسيط في التواصل بين الأنا والآخر؛ هذا إذا ما سلمنا بأن "العقل البشري ينتج موجات تواصلية متشابهة، التي تترجم إلى لغة للتواصل في تنوع مذهل، مع العلم أنها تكون صعبة جداً في بعض الأحيان."²

ونعتقد-حسب زعمنا- أن النظرية هي الإطار، أو الكأس الذي غالباً ما تتخذ فيه أفكارنا وثقافتنا شكلها المبتغى لها، أحصل ذلك بتراض (برضى) منا أو بشكل مضمر (دون أن نكون راضين بذلك)، فلا –اعتقد – أن أي دارس، أو باحث، أو منظر يمكن أن يعكف على دراسة أو نقد، أو ترجمة، أو تأويل، أو تفسير، أو محاكاة لنص ما، إلا وتحضر (خلفياته الإيديولوجية بحمولتها الكلية) في هذه العملية (النقدية الترجمة الحجاجية...)، أي أن ما يقول به، أو يدعو إليه نيو مارك "الذي يقول بأن طريقة الترجمة يجب أن تكون محايدة أو حيادية"³ هو أمر مستبعد ووارد في الآن ذاته، كيف ذلك؟ نعطي هذه التفسير أو التوضيح التالي الذي نراه في رأينا مقبولا، إلى حدود هذا العمل؛ نعلم أن النص المترجم يختلف من مترجم إلى آخر، وهذا أمر بديهي، إذا ما استحضرننا تكوين المترجم و(سعة) اطلاعه، ولو كان الأمر يتعلق بمترجمين يقتسمان اللغة الأم نفسها، ويشتركان في البيئة الفكرية والاجتماعية ذاتها، ويعتقدان بنفس المعتقد، إلى كل هذه، وتلك تشابك وتتكاثر جهود المترجمين (أو الترجمة بشكل عام) من أجل بلورة إيديولوجية خاصة بكل مترجم على حدة. لتعطينا نصا مغايراً لكل مترجم، سواء بترجمة النص المصدر (الأصل) بلغة أم المترجمين إلى لغة النص الهدف، أو بتعريب أو ترجمة هذا النص (الأصل) بغير لغة لسان المترجم، إلى لغته الأم، بمعنى؛ لنسقط هذا المثال على حالتنا نحن، فلغتنا هي العربية (اللغة الأم) والنص المصدر (الأصل) كتب بلغة الأم (العربية). لذا فنحن مطالبون أن ننقل هذا النص إلى لغة مكتسبة أخرى (الإنجليزية). فهل يعني تمكننا من النص المصدر كفيلاً بأن

¹ Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, page -79.

² - Reading in general translation theory/BBT Book Production Series. volume2. by Peter Newmark. Stockholm, 1997. Pdf, page-1.

³ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال. بيروت، الطبعة الأولى، 2006. ص.24.

يجعلنا قادرين على أن نعيد إنتاجه في اللغة الهدف بنفس التمكن والمقدرة (المزعومة طبعاً)، فما بالك، إذن، بترجمة نص(الأصل) الذي يختلف عن بيئة وهوية و(فكر) – وأوردناها بين قوسين كون أن الفكر قد يكون مشتركاً أحياناً رغم اختلاف الهوية والمعتقد- المترجم، فأحياناً أو غالباً ما تحضر النية أثناء العمل، ولربما كما يقال النية أسبق من العمل، فتكون نية المترجم حاصلة ومتوقعة النتائج (على الأقل في ذهنه وقناعته، وليس شرطاً تحصلها في الواقع) قبل أن يقدم على فعل الترجمة لنص معين. هذه النية تجعلنا ننأ بأنفسنا عن المسألة والملاحقة النقدية (الهادمة) التي يمكن أن تطال عملنا، أو تهز من كرامتنا أمام أعين مثقفي المجتمع، ومثقفيه، خاصة مع وسائل التواصل الحديثة التي تجعل الخبر (سيئاً/ جيداً) ينتشر كالنار في الهشيم.

لذلك، قلنا، إن المترجم ونحن كمبتدئين يستعصي علينا أن ننقل النصوص، وما تتضمنه بكل حذايره. خاصة إذا ما كانت تعكس صورة غير نمطية للمجتمع أو البيئة التي ينتمي إليها النص المترجم الذي هو النص الأصلي. مخافة أن تتضرر هذه الصورة الجميلة في ذهن المتلقي المفترض، ذلك أن بعض النصوص تكشف ماهية المطبخ الداخلي للمجتمعات، وإلا كانت تفعل ذلك ضمناً من خلال المجازات والاستعارات التي يضمها الكاتب أو المبدع في نصوصه، ولكن أن تكون ظاهرة وبارزة فذاك أمر يستدعي مراعاة الانتباه.

إذن، فنية المترجم، ها هنا، تختلف عن نية المؤلف، فيسعى إلى أن يزينها أو ييسر هضمها بأن يضيف بعض المهارات (المهارات) التي تنقص من هول (تذوقها) سماعها أو تلقيها عن ذلك الآخر، وهي النية نفسها أيضاً تحضر لدى المترجم حينما يريد أن يستقدم (يترجم) نصاً أجنبياً عن لغة الكاتب الأم، فيسلك السبيل نفسه في تنقيح أو انتقاء ما (يلانم) وتشذيب ما (لا يلانم) المجتمع أو القارئ المستقبل لهذه الثقافة ما دام أنه على اطلاع بالثقافة التي سينقل إليها النص، وها هنا يختلف في نقلها لنفس النص إذا ما كان يمتلك لغة ثالثة، أو رابعة، وله المقدرة في الترجمة إليها، فنعتقد أنه سيهجر النص بجميع معلوماته، وتناقضاته، وخلفياته المختلفة، الظاهرة منها والباطنة، كون إن المتلقي بعيد عنه ولا يمثل هويته أو شعبه، أو أنه غير متضرر من أن تلقى هذه الترجمة (المحتوى) النقد أو التجريح، ويرى "فريتز جوتينجر" (Fritz Gattinger '1963)، الذي عبر بطريقة جميلة وجادة في الوقت نفسه عن الصراع بين اللغويين، من جهة أولى، اللذين يصرون على اعتبار الترجمة مستحيلة، ومعظم الكتاب ن من جهة أخرى، الذين ليسوا راضيين عن أنه يمكن بلوغ الترجمة حقيقة، ولكنهم في الحقيقة سعداء جداً لأن تنشر كتاباتهم بلغات أخرى.¹

هذا في الوقت ذاته نجد أن بعضاً من المترجمين يتقصدون الإساءة خاصة فيما يخص ترجمة الكتاب المقدس ونقول بأننا قصدنا الفعل "يتقصدون"، لأن وعيهم الفكري والثقافي والعلمي كفيل بأن يجعلهم يتبينوا من هذا الأمر أو ذلك، خاصة إذا ما كانوا يترجمون "كتاباً مقدساً والقرآن الكريم في حالتنا هاته هو المقصود.

وهناك العديد من الترجمات التي تتناقض أحياناً، ولا يعتد بها. والأمر أيضاً ينسحب على باقي أنواع النصوص، فمن كانت نيته أن يسيء، أو يضر بمجتمع، أو فكر، أو إيديولوجية النص الأصل، فسيفعل مهما

¹ - Reading in general translation theory/BBT Book Production Series, volume 2, by Peter NewMARK, Stockholm, 1997. ZDF page, 30.(P.T)

تنوعت الحقول الدلالية للنصوص. إن هذا يدفعنا إلى استحضار تيمة "الغريب" و"الجنيس" في النصوص المترجمة. ونحن وإن كنا ندعوا إلى ذلك "كمبتدئين" إلى استحضار هاذين المنهجين عبر عمليتي الدمج بينهما، إذ نجد دارسين ومنظرين في هذا الميدان من أمثال وشلايرماخر *Schleiermacher*، و والتر بنجامين *Walter Benjamin*، في مقابل درايدن *Dryden* وجورج شتاينر *Gorge Steiner*، بحيث يدعوان الأولان إلى المحافظة على هوية النص الأصل، عبر حضور ثقافته وعدم تغييرها، ليشتمل على بعض الغرابة التي –نعتقد- أنها الإشارات الأولية للمتلقي بكون النص الذي يواجهه هو نص مترجم وبالتالي هو نص يعكس ثقافة ومعرفة وفكراً... مغايراً لفكره وثقافته وبيئته. بينما يدعوان الآخرون إلى تكييف النص بما يلائم ثقافة المستقبل. ولهذا فإن النظرية الغائية للترجمة كما أسلفنا الذكر "تصر على التفاعل بين العوامل العملية للترجمة، التي تحتاج من أجل أن يكون شكل النص الهدف محدداً مسبقاً بالوظيفة الغائية ('الهدف' أو 'الغاية' في اللغة اللاتينية) التي تسعى إلى إنجازها في اللغة الهدف".¹ بهذا، نكون، فعلاً، أمام تبادل الثقافات وحوار الحضارات، بأن نجعل هذا النص المترجم يحاور ذلك المتلقي بلغته ويقنعه بأرائه وثقافته، ويقبل بتناقضاته الفكرية والمجتمعية. وإلا لماذا نترجم إن لم تكن هاته هي الغاية من ذلك.

فلا تسعى الترجمة إلى أن تكون في اتجاه استفادة أحادية، التي تمثلها – في نظرنا – موقفي أو منجي درايدن وجورج شتاينر اللذين يناديان بما يصطلح عليه "تجنيس النص"، عبر حذف جزء من ثقافة لغة النص الأصل. ونرى في هذا تجنياً على ثقافة وموروث النص الأصلي، ومردهم في ذلك إلى أن الترجمة يجب أن تأثر في الثقافة المترجم إليها، ولكن نحن نرى – بهذه الطريقة إقبار لثقافة أخرى (ثقافة النص الأصل) وإحياء للثقافة المترجم إليها على حساب الأصل.

إن هذا التضارب ينعكس بشكل من الأشكال على نوع الترجمة أو طريقتها ومنهجها، من خلال الترجمة الحرفية التي تمثل إلى حد ما، ما ذهب إليه كل من وشلايرماخر وبنجامين، أو ما ذهب إليه يوجين نايدا من خلال دعوته إلى المزج بين الأنواع خاصة الحرة والحرفية، والمباشرة، وغير المباشرة، من خلال دعوته إلى المحافظة على التركيب والشكل اللغوي للنص الأصلي باعتبار ذلك نوع من المحافظة على الأصل. وسنتطرق إلى ذلك من خلال عرضنا المتعلق بأنواع الترجمة. وهنا استحضر ما ذهب إليه بيتر نيو مارك فيما يخص طريقة تناول الترجمة، التي تعكس حقيقة تصوري لهذه النقطة المتعلقة بنقل النص وترجمته بعد تجميله وتشذيبه من الزلات المعرفية، أو الفكرية التي يمكن أن تنطلي على المترجم، أو أن يعرفها ويتجاهلها كما يقول نيومارك: "الترجمة أمر يحتاج إلى مناقشة، إذ ما تزال مفروضة في كثير من المدارس والجامعات كتمرين في أسلوب الإنجليزية المنمق حيث يتم تجاهل زلات الأصل"²

لذلك، يرى نيومارك أن الترجمة شيء ثابت من خلال الإشارة والذرائعية، التي تعتبر أهم مظهرها. ويقول بأن إمكانية تحديد هذا العامل يبقى غير ممكن، كونه يعتمد قيوداً ومستلزمات يفرضها الأصل على المترجم،

¹ Translation Theories, Strategies and Basic Theoretical Issues, by Prof. A. B. as-Safi, Petra University, pdf, page-38.

² الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص25.

ولا يمكن أن يتجاوزها أو أن يقفز عليها، ولربما ما يمكن أن يكون قد فُقر عليه أو تجاهله وارد بشدة، كونه يُخفى، أو يتخفى من وراءه معنى من معاني النصوص، مادام أن ظلال المعاني لا يمكن الإحاطة بها، أو استكشافها كلها. فلذلك يستحسن أن نورد النصوص على علاقتها وزلاتها حتى نكون قد تحرينا الصدق على الأقل في نقل الشكل والمفردات الخاصة بالنص الأصلي كاملة، ذلك أن المترجم يجب ألا يتدخل بالشكل الذي يقوض معنى النص، إن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أي أن "كل ما يمكننا فعله تقديم حجة مرفقة بالأمثلة التي تدعمها، لا شيء شخصي، أو موضوعي مائة بالمائة، ولا وجود لقواعد صارمة، كل شيء نسبي، إذا وراء كل مبدأ قوي افتراض يتمثل في استعمال عبارات مثل (كما هو معروف)، (عادة)، (كما هو شائع). كما ذكرت آنفاً، لا يوجد عبارات مقيدة جازمة مثل (دائماً)، (مطلقاً)، (يجب) -إذ ليس هناك أشياء مطلقة."¹

ذلك إذا ما وقفنا على بعض تفاصيل هذه الفكرة سنجد أنفسنا نعارض فكر نيومارك، مع فارق الزمن الأكاديمي والمعرفي الذي بين هذه القامة العلمية، وبين شخصنا المتواضع، لكن لا ننسى أن هناك فروقا ثقافية ودينية ومجتمعية تجعلنا ننطلق منها في تشخيص هذه الظاهرة "الترجمية" من خلال التطبيق وكما -أسلفنا الذكر- باعتبار النظرية هي في جوهرها تطبيق، وإلا ما كان ليتأتى للباحثين والدارسين أن يخرجوا بنظريات تخص هذا الميدان المعرفي أو ذاك، أي أننا نطبق ثم نستخلص العبر والإواليات والاستنتاجات حول هذا المعطى، أو ذلك ثم نعود مرة أخرى للنظرية من أجل إرساء قواعد ثابتة ومحددة انطلاقاً من أرضية صلبة "وهي أرضية التطبيق".

إننا نعزز فرضية نيومارك المتعلقة بتلك القيود التي يفرضها النص الأصل على المترجم، وكذلك كون الشخصية أو الموضوعية لا يمكن أن تكون حاضرة كلية، فحضورهما يبقى نسبياً، بنسبية صدق وأمانة الترجمة، التي تنتفي عنها الاطلاقية، مهما اعتمدنا من نظرية أو طرق الترجمة. إن قول نيومارك بإيراد أمثلة مرفقة، نجد أنفسنا وإن كنا مضطرين إلى قول ذلك حسب علمنا المتواضع، أن الغاية تحدد أو تأطر منهجية الترجمة، وكيفية تناول النص وطرائقه، فلا يمكن أن نترجم شعراً - حسب فهمنا وقناعتنا - أو قصة قصيرة كما هو حالنا هنا في هذا البحث الأكاديمي، أن نورد الهوامش ونقل جوانب النص بالتفسيرات والتوضيحات. فنكون بهذه الطريقة جانبنا كل من موقفنا وشلايرماخر ووالتر بنجامين -التي كما قلنا سابقاً- دعوتها إلى تغريب النص وحضور ثقافة اللغة الأصل، وكذلك إن ابتعدنا عما يدعوا إليه درايدن وجورج شتاينر اللذان يقولان بتجنيس النص؛ أي أننا فعلنا كل هذا مجتمعة في فعل واحد.

وبعودتنا إلى من يقول بخصوص أن وراء كل مبدأ قوي افتراض يتمثل في استعمال عبارات مثل (كما هو معروف... وغيرها)، ولكن في البحث الأكاديمي ومن خلال البحوث التي سبق أن حضرت مناقشتها، مثل هاته العبارات قد تكون موضوع مساءلة واستنكار من طرف الأساتذة الباحثين (لجنة المناقشة)، بحيث أن هذا يدخل ضمن العموميات، وأن لا مجال لإحكام مثل هذه التعابير في بحث أكاديمي مهمته توثيق المعلومة وتبيين

¹ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص 26.

مصدرها سواء أكنت مدافعا عنها أو مناهضا لها أو مناقضا لها، أو (كما هو شائع) التي لا يمكن بأي حال من الأحوال إيرادها على عواهنها بصور عبثية أو مزاجية. لكن كما يقال ليس هناك شيئا مطلقا، وأن كل الظواهر تحتكم إلى النسبية المطلقة. وهذا لا يعني أن هذا البحث قد خلا من هاته الزلات والهبات المعرفة واللغوية والأسلوبية في توصيل الفكرة أو الدفاع عنها.

يقول نيو مارك في هذا الصدد حول نظرية الترجمة ويتساءل عن أهميتها ودورها: "ما معنى نظرية الترجمة، هي أولا؛ لتحديد وتعريف مشاكل الترجمة (لا مشكلة بمعنى لا نظرية)، وثانيا؛ تحديد كل الحقائق التي يجب أخذها بعين الاعتبار عن حل مشاكل الترجمة. وثالثا؛ تجرد لائحة بالإجراءات الممكنة، وأخيرا؛ توصي بالإجراءات الأكثر ملائمة، بالإضافة إلى الترجمة المناسبة"¹ ولا شك أن هذا الممارسة النظرية تسبقها ممارسة تطبيقية التي على إصرها نستنتج هذه النتائج والخلاصات، وإلا كيف أمكن لنا إن نحن راينا على الشق النظري لوحده في استقصاء ظاهرة ما معرفية علمية أو حتى اجتماعية.

وهذا ما ننادي به نحن كباحثين مبتدئين، ولكن ما يمكن أن يبدو لنا سبقا أو تحديثا من نوع ما، نجد أن الباحثين والمنظرين كانوا سباقين إلى هذا الأمر، ودليلنا على هذا القول هو قول نيو مارك أثناء عملية الترجمة، حيث قال: "إن نظرية الترجمة تبقى عقيمة ودون فائدة، إذا هي لم تفرز عن مشاكل تطبيق الترجمة"². وانطلاقا من هذا المعطى يمكن أن نستشف نقاط مهمة من بينها: أن الترجمات المختلفة للنصوص نفسها هي نتيجة هذه المشاكل التي تخلقها هاته النصوص (الأصل)، وكيفية تعامل كل مترجم على حدته معها.

لذلك كيفية استنطاق هذا المترجم للنصوص ليست هي نفس الطريقة أو المنهجية التي يعتمد عليها آخر في الكشف عن مدلولاتها، ولذلك تجيء ترجمات النص الواحد مختلفة أو متضاربة في بعض الأوقات، كون أن هؤلاء المترجمين هم في الأصل متلقين قبل أن يكونوا مترجمين، ولا يمكن بحال من الاحوال أن تتوحد أو تجتمع الأفهام على معنى واحد ووحيد، هذا إن كان فعلا محددًا في هذا الوحيد والأوحد، لأننا كما سبق وأن قلنا في محور القصة، أن الكتاب لا يفصحون عن حقيقة نصوصهم، بل يتركونها تواجه مصيرها بنفسها في مواجهة القراء والنقاد.

إن الأهمية التي ترتبط بترجمة اللغات أو تأويل النصوص إنما هي محاولة بإمكانية ربط جسر التواصل بين المتكلمين المختلفين الألسنة. وهي النظرية التي دعا إليها فيرمير الذي يعتبر أول من نحت المصطلح سنة 1790 التي سمي بـ "سكوبوس" وهي كلمة يونانية في الأصل، ويقصد منها "الغاية" و"الهدف" وقد أتى على ذكرها أيضا موندائي، (Munday 2001)، وهي النظرية التي أزاحت تمركز التفكير حول المقاربة اللسانية الوظيفية للترجمة التي طغت خلال العقدين الفائتين، لكن هناك آراء منتقدة لهذه النظرية التي رُميت بقصر البصيرة في مقاربة النصوص خاصة الأدبية، ذلك أن النظرية من أهم مقوماتها أو أهدافها أنها ترمي إلى هدف وغاية، في

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain, page, 9, PDF. (P.T)

² A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. Page, 9, PDF (P.T)

الوقت الذي نجد فيه أن النصوص الأدبية ليس لها هدف، أو لا تخدم هدفا محددا وهذا حسب قول مونداي وفيرمير دائما.

" however, Skopos has been criticized on several grounds. Firstly it has been said that it does not apply to literary texts, because it could be considered that they serve no purpose."¹

مع تحفظنا كقراء على هذا الرأي الذي يجرد النصوص الإبداعية من أهميته ويفرغها من جماليتها، الذي هو في الأصل أساسها وغايتها، ما أكثرها وما أجملها من غاية تحققه النصوص الإبداعية الأدبية في نفوس قرائها والشغوفين بها، لذلك فمحبوها قلائل ولكن نوعيين.

وكما قلنا إن كانت الترجمة تنطوي على غاية والدافع إليها هو بفعل فاعل، هذا الأخير قد يكون ماديا من شخص أو هيئة أو مؤسسة، أو بدافع معنوي يعكسه حب وشغف الشخص بالنص المترجم أو الجنس الذي كتب فيه، وفيها من يتحقق الاثنان معا، لذلك لا محالة أن هاته الترجمة الأدبية تنطوي على غاية وتضم أهداف سامية تلمس وتعالج الداء الكامن في النفوس، لذلك هي نصوص، إن صح القول بذلك، "روحانية" مادامت تخاطب الوجدان والإحساس أكثر ما تخاطب العقل.

"مع أن فيرمير في هذا شأن يحتاج بقوة لصالح رأيه المتمثل في أن النظرية الغائية "سكوبوس"، في كون "النصوص الأدبية خلقت بغاية خاصة في عقل المبدع، رغم أنها تختصر في جملة "أن الفن للفن"².

لأنه في حال من الأحوال هذه النظرية الغائية التي في عمقها ترمي إلى أن تعطي أو تولي القارئ المفترض (الهدف) الأولوية، على حساب المعنى الغامض أو المضمحل للنص الأصلي، لذلك نعود مرة أخرى لنمتسك برأينا على الأقل بشكل مبدئي – التي تفرضه تجربتنا الحديثة العهد بهذا الميدان، و لربما نغير من رأيينا أو قناعتنا مع مرور الوقت وكثرة الاطلاع إن نحن لزمناها، وإلا ليس حرجا أن نبدي مسؤوليتنا اتجاه تمسكنا بهذا الرأي أو إعراضنا عن هذا الموقف، مادام يتعارض مع بعض المسلمات التي وجدنا أن الباحثين السابقين ذكروها وتطرقوا إليها بالدرس والتحليل.

إن النظريات الترجمية ترى المقارنة سواء على المستوى الديكروني أو السنكروني – غير ذي منفعة وغير مجدية، وذلك لأن "نظرية الترجمة ترتبط بنوع من العلاقة بين اللغات وهي في الوقت نفسه فرع من اللسانيات المقارنة"³، بمعنى أن الترجمة يمكن أن تكون أو تنجز بين لغات مختلفة ولهجات متنوعة مع مراعاة الفوارق والعلاقة الاجتماعية والزمنية بينهما. (أي بين أي زوج من اللغات).

¹ The Theories of Translation, From History to Procedures, by Maruoane Zakhr & others, edited by Zianurrahman (taken from translation directory and translation journals), 2009. Page, 29.

² I. Bid. P.29.

³ A Linguistic theory of translation, Catford, J. C. (John Gunnison), 1917- London, Oxford University Press, 1965, Fifth impression 1978, viii, 103 pages illustrations 20 cm (online version)& (pdf).page20.

إن الترجمة دائماً ما تكون موجهة في اتجاه واحد؛ من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، إذا ما اعتبرنا أن الترجمة في الأصل هي نقل لغة معلومات النص الأصل وإفراغها في النص الهدف، بمعنى أن العملية كلها عبارة عن عملية تواصلية بين هذا (الأصل) والآخر (الهدف)، في هذا الاتجاه تأتي مقاربة فيرمير ورايش Vermeer & Reiss، من خلال الكتاب الذي كتبه بالتعاون بينهما، الذين يقولان بضرورة تحديد نوع النص قبل ترجمته. وهذه تعتبر غاية في حد ذاتها سابقة عن حصولها، أي كشرط نية وجب التشبع به أو الإيمان به قبل الشروع في العملية الترجمة، وكذلك عبر تحديد الفئة المستهدفة بهذه الترجمة، فربما تختلف الفئة المستهدفة عند الكاتب (النص الأصل) أي الجمهور الناطق بلغة النص الأصلي، عن الفئة المستهدفة من طرف المترجم والناطق بلغة النص الهدف، ونعود ونقول وهذه غاية في ذاتها أيضاً، ما دام أنها ترسم لنفسها حدوداً وآليات اشتغال معينة، التي تفرض كيفية ما في ترجمة هذا النص إذا لزم الأمر.

وحسب كاترينا رايش وفيرمير يوجد ثلاثة أنواع من النصوص: نص إخباري، ونص تعبير، ونص تحفيزي، كل له طريقة خاصة في الترجمة. وبين هذه الأنواع توجد نصوص هي في منزلة بين المنزلتين¹، كون نقل محتوى هذه النصوص المختلفة يتميز من نص لآخر وحسب كل مترجم، لأن منها ما يحتاج إلى التفسير، ومنها ما يمكن توضيحه، ولكن على العموم فإن النص التعبيري (الهدف) -نعتقد- بوجوب إيرادته بشكله الجمالي والفني المشابه للنص المصدر، من خلال تبني وجهة نظر الكاتب الأصلي للنص بدون تحريف أو تصحيف سواء بالزيادة أو النقصان. وبما أن النظرية الغائية التي أتى بها فيرمير ورايش، والتي تعطي الأولوية للهدف من الترجمة، فقد أورد مجموعة من الشروط الأساسية التي يجب تضمينها في نظريتهما (الغائية)، منها ما يلي:

.النص المترجم يحدد بغايته أو بهدفه.

.النص الهدف يجب أن يلائم نفس السياق كالنص المصدر.

.يجب أن يكون النص الهدف مترابطاً في مجموعته.

.يجب أن يكون النص الهدف متناسق مع النص المصدر.

هذه الشروط يجب أن تتوفر في ترتيبها للحصول على ترجمة جيدة للنص الأصلي.

إن هذه النظرية تصبو إلى إقرار التعادل بين النص الأصلي والنص الهدف، وهو ما نسعى إليه، أو تلك غايتنا وإن لم تخرج على الصورة التي ينبغي لها، وهي نظرية أيضاً تهدف إلى التركيز على الغاية من وراء الترجمة، والهدف منها كي تعطي نظرة مسبقة عن استراتيجية المترجم في تعامله مع النصوص. ولكن كما هو معروف، لا يخلو علم أو فكر من النقد أو الطعن، وإن كانت تنتمي إلى العلوم الحقة، فلذلك دائماً الأمور تبقى نسبية النجاح وليس بإطلاقها في شيء مهما بلغت درجة انتفاع الناس منه علماً كان أو فكر أو حضارة ما. لذا فإن "نظرية الهدف أو المعنى أو الغائية تعرضت للنقد من طرف المقاربات اللسانية" على اعتبار أن هذه النظرية ليست سوى التوعية بالمتطلبات للغائية التي تفرض أو توفر وترفع من الاحتمالات الممكنة حول استراتيجيات الترجمة وإجرائها، ومن ثم تحرير المترجم من القيود المفروضة التي تؤدي إلى الحرفية وإلى اللامعنى.²

¹ الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجاً، تأليف: د. حميد الحمداني، مطبعة أنفو برنت، ط 1، 2005 ص 16.

² Translation Theories, Strategies and Basic Theoretical Issues, by Prof. A. B. As-Safi, Petra University, pdf, page -38.

3.2 النظرية التكافؤية .

"من الشائع أن السبيل الوحيد المتاح أمام كاتب لكي يقرأ في عالم اليوم هو أن يكتب بالإنجليزية – أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، بدرجة أقل- أو أن يُترجم إليها. ذلك أن الجميع يقرؤون بالإنجليزية والجميع هنا تعني من كان محظوظا بما يكفي لكي يولد ويتعرض في بلد ينطق الإنجليزية أو كان ذكيا بما يكفي لأن يدرك ما للإنجليزية من أهمية عالمية فيتعلمها في المدارس ويسافر إلى بلدان تنطق بها. فاللغة الانجليزية هي أفضل اللغات لنشر الأفكار والقصاص، ونيل الشهرة على نطاق واسع"¹.

لكنها شهرة يجب أت تكون مقننة بالموروث الثقافي الذي تمتع منه، ومحكومة بسياق فكري مؤطر يخضع لضوابط هوية النص الأصلي ويحتكم إلى خصوصيته في عمقها المحلي والوطني والعربي. فحينما أوردنا هذا الاستشهاد الذي أتى به روبنسون دوغلاس، ليس انتقاصا من اللغات الحية الأخرى، والعربية إحداها. ولكن هو واقع يفرض نفسه، من خلال نظرية التكافؤ بين الحضارات، حيث "الترجمة تعد كسما لتوفير تربة خصبة لهذا التلاقح الثقافي" في مختلف أشكاله². هذا التكافؤ الذي قد ينحو منحى غير ذاك الذي رسمه له الكاتب. حينما يغتال المترجم البعد الاجتماعي والفكري للنص قد تطويعه بما يلاءم ثقافة المتلقي. وفي هذا تجني صارخ على التربة التي أنشأت هذا النص الإبداعي وخلفياته البيئية والتاريخية.

إن "فكرة الترجمة لم تطرح نفسها ترفا أو إبداعا، بل فرضت نفسها استجابة للضرورة، فإذا كانت انطلاقها في المسيحية لاعتبارات دينية، فلا اعتبارات فكرية وسياسية وثقافية كانت انطلاقها في البيئة الإسلامية". وهو نفس الأمر طرح أثناء الإقدام على هذا الفعل؛ فعل الترجمة، أي غيره على هذا الوطن ب إبداعه ومبدعيه، بالمساهمة في قراءة هذا الجمال الفكري والفني بعيون غربية وبأن يسكب في قالب لغة أجنبية، والانجليزية أولها.

قلنا، هذه المغامرة تزكها أساسا الرغبة في مخاطبة الآخر والتواصل معه، بهدف خلق قناة للتواصل بين فئات متعددة بتعدد لغاتهم واختلاف مجالاتهم الثقافية وتنوعاتهم المعرفية، بالإضافة إلى فتح المجال أمام بعضهم البعض ليتعرفوا ويسبروا أغوار تقاليدهم وأعرافهم، بغية تحقيق الانتعاش الفكري المتبادل وتأكيد الوجود الثقافي للأنا وللآخر. كل هذه المعرفة يكمن استغلالها ونقلها فقط عبر وسيط الترجمة، إلا أنه ظلت عدة أسئلة تلاحق عملية الترجمة على درجات متفاوتة في الحدة، هذه الأسئلة تفرضها طبيعة وهوية النصوص المترجمة؛ من بعد ديني، أو تخصص علمي أو جنس أدبي؛ من رواية، وشعر أو قصة كما هي هوية هذا العمل المترجم.

ولعلنا نجد من الكتاب أو الدارسين – على القاسي – من اعتبر الترجمة أو صفها بكونها تمثل جسرا تعبر عليه المفاهيم والمضامين والأساليب والعقليات، وأداة لازمة للحوار بين الثقافات، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والتنمية البشرية. فالترجمة لا تساعدنا على معرفة الآخر ونقل فكره إلينا والاستفادة منه فحسب،

¹، الترجمة والامبراطورية: نظريات ما بعد الترجمة ما بعد الكولونيالية، دوغلاس روبنسون، ترجمة: ثائر علي ديب، دار الفرق، الطبعة الثانية، 2009، ص 199.

²، علم الترجمة: دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة، الدكتور حميد العواضي، دار الزمان، الطبعة الأولى، 2009، ص 26.

وإنما تعيننا على إدراك ذاتنا كذلك حين تطلعنا على تصورات الآخر عنها. وقد تجلّى دور الترجمة الفاعل في النهضة التاريخية كتلك التي شهدتها الأمة العربية في العصر العباسي، وأوروبا إبان عصر النهضة، والاتحاد السوفيتي في أعقاب الثورة البلشفية، واليابان بعد الحرب العالمية الثانية.

كما نحيط القارئ الكريم أننا في هذا البحث نراوح بين منهجيات ومناهج مختلفة ومتنوعة، القصد منها هو محاولة إخراج هذا البحث في الصيغة المقبولة لدى القراء والباحثين، ولذلك نلتمس منه العذر في حالة إذا ما لاحظ أننا لا نستقر على - حال - في التطرق إلى موضوع بعينه، لأننا كباحثين مبتدئين ننأ بأنفسنا عن التمركزية في معالجة المواضيع ما دمنا في الطريق للبحث عن آليات اشتغال جديدة نمد بها -عتادنا- النقدي والفكري للموضوعات المطروحة. ولا نسعى أيضا إلى الالتزام التام أو الحياد التام اتجاه معرفة أو علم أو فن معين.

فإن كانت الترجمة قد عرفت في الأوساط الإسلامية تلهفها للاعتراف من ثقافة وحضارة الآخر، خاصة أثناء فترة النشأة، فإننا نسعى إلى اللفظة نفسها في جعل الآخر يغترف من ثقافتنا بالطريقة التي نرتضيها والمتمثلة في ضبط المضمون المترجم وتحديده، وهو الأمر الذي لا يحدث في العديد من الترجمات التي تغفل عن بعض مضامين ما يترجم من النصوص إن عمدا أو جهلا أو قصورا من المترجم، تبعا لطبيعة وهوية النص المترجم ببعده الاجتماعي والفكري والسياسي والديني أحيانا، وهذا القصور يكاد ينسحب على المترجم من وإلى الثقافة الأخرى، أي سواء كان مترجما عربيا لنصوص أجنبية أو كان أجنبيا مترجما لنصوص عربية. لكن المحاولة التي نحنا بصدددها وهي نقل هذه المعرفة وهذا الإبداع إلى الضفة الأخرى لكن بعيون الكاتب الأصلي عبر الترجمة التي يقوم بها مترجم من نفس بلد الكاتب، ويتقاسمه البيئة والفكر والدين نفسه، وهي لبنة أساسية وعنصر قوي لنقل هذه النصوص بأمانة فكرية وعلمية في أقصى تجلياتها.

ولن نعدم، القول، بأن المطابقة مستحيلة لكن وجود الكاتب قيد حياة المترجم يسهل عليه فك شيفرات متعددة ومعقدة قد يغفل عنها المترجم، كما قلنا، إما قصورا أو جهلا أو عمدا. ولعمري أظنها أجمل وأصدق الترجمات حينما نترجم بمرجعيات معروفة. وهنا يتحقق شرط المثاقفة الحقبة بجعل الذهن الغربي ينتشي بهذا المبدع ويتحقق له الفهم الصحيح للعالم من حوله. كل هذا سيسهم -لا محالة- في التقريب بين ثقافة الأنا والآخر، بل، والسعي إلى امتلاك معارفه وعلوم البعض، وذلك من أجل بناء قاعدة حضارية متينة، على أرضية ثقافية وفكرية ودينية صلبة، تكون محج رواد البحث والعلم والمعرفة حول العالم. الذي لا يعدم أن يكون الطموح للفوز بالريادة؛ أحد أسبابها ومسبباتها.

إن الاستعمال المتباين، إذن، لفعل الترجمة فيما بين ما يدل على الإفهام والتفسير أو التأويل، إنما هو تباين حاصل بين نظريات الترجمة التي تتمحور حول مدى مطابقة النص المترجم أو مدى تحرره من النص الأصلي. ولو أن الترجمة تتدخل فيه ذات جديدة وهي ذات المترجم والنص المترجم بذات الكاتب الأصلي للنص، فأحيانا هوية العملية الترجمية والإبداعية تكون مشتركة، كيف ذلك؛ كما هو الحال لهذا العمل الذي يتقاسم

فيه الكاتب والمترجم الهوية والبيئة نفسها على عكس ما قد يحدث -وهو الأعم- إن صح القول بأن نجد المترجم لا يشترك مع الكاتب الأصلي أو نصه سواء في الهوية أو المرجعيات بكل دلالاتها الفكرية والدينية... وغيرها.

لذلك، فمجال الترجمة معرض، دائما، لحالات الاختلاف والتعدد؛ شرط عدم الإفراط في الخصوصية. وعدم الابتعاد عن تحقيق المثاقفة الموازنة، ولو لم يتحقق ذلك على مستوى إبداعية النص المترجم، لكن بالنجاح في نقل النص الأصلي بحمولاته المختلفة والمتعددة. وهذا المطلب قد ينجح المترجم في ترجمته بعدم المفازلة بين النص الأصلي والنص المترجم، مع مراعات الخصوصيات المميزة للغات والثقافات المنقول منها وإليها، بالقدر التي تضمنها الأمانة العلمية لنقل النصوص، والتي تقل كلما اتجهنا نحو الخطاب التواصلية أو العملي اليوم إلا أنها تصبح عملية ذات طابع إشكالي عند مواجهة النصوص الأدبية والفنية ذات الحمولة التخيلية المكثفة، والبعد الفني العميق. "فالترجمة، إذن، بما لها من بواعث تجارية واقتصادية، وعلمية وفكرية، يبقى هدفها الأسى هو إزالة الحدود بين الحضارات، وهدم الفوارق بين المجتمعات، ونصب الجسور بين الثقافات المتنوعة التي تسمو بالإنسان والفكر البشري"¹

وهي، بهذا المعنى، تبقى الوسيلة الوحيدة والناجعة لتلاقح الثقافات ولتقليص الأبعاد بين العقلية والأفكار، وكما قلنا في بداية البحث أننا سنتبع في هذه العملية الترجمة ما نحسبه طريقة جديدة نتلمس فيها السبل الأقرب إلى المقبولية مع الاحتفاظ بالأبعاد الدلالية والجمالية للنص الأصلي قدر الإمكان، دون مراعاة التضحية بما يفترض أننا أدركناه من قيم نصية أو تصورنا أننا أدركناه، ودون أن ننفر القارئ أو نبعده عن الإحساس بسليقة اللغة المترجم إليها. وإن المترجم بهذا المعنى "لا يترجم ليفهم ولكن ليفهم، فهو لا يكتشف معنى مجهولا، بقدر ما ينقل معاني جاهزة من لغة إلى أخرى، ولو أنها عملية النقل هاته يضع معها ما يضع من الرسالة، يقل أو يكثر، بحسب موضوع النص الأصلي"² ومدي ملائمة لميدان تخصص المترجم وتكوينه.

ولذلك، فإن "الطابع لانفتاحي على رؤية منهجية معينة دون سواها، أو كلها لا تقف عند حدود التطبيق الحرفي لهذا المنهج أو ذاك بل تستثمر الثقافة النقدية للمترجم وما تقتضيه من مهارات في التأويل والتحليل والتعليل والمقارنة والاستدلال والتمثيل، وتستمر كذلك قدراته الخاصة في الخلق والإبداع في حدود ما تسمح به معطيات النص الأصلي. متجاوزا التطبيق المعتاد لمنهج ما، باعتباره قالباً جاهزاً إلى مستوى الاستفادة من مختلف النظريات والمناهج وتكييف مفاهيمها لبلورة رؤية منهجية متماسكة في ترجمة الإبداع"³ ومن هذا المنطلق كانت منهجيتنا ومنهجنا المختلف والمتنوع حيث تتداخل كل هذه الرؤى المنهجية في البحث العلمي، كون أن الترجمة لا تلتزم بمنهج معين أثناء العملية الترجمة، وأن النظريات الترجمة لم تأتي على ذكر منهج معين أو محدد وجب اتباعه أثناء عملية الترجمة، ولكن قد أثارت أو أشارت إلى مجموعة من القواعد أو الطرق والآليات التي يُستحب أن يسلكها المترجم أثناء العملية الترجمة، ولذلك توخينا الحرص -حسب ما يبدو لنا-

¹ علم الترجمة، دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين، ترجمة: الدكتور حميد العوضي، دار الزمان، الطبعة الأولى، 2009، ص 115.

² المصدر نفسه، ص 116.

³ في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015، ص 223.

في الاعتراف من كل المناهج والمنهجيات، لأن قصدنا - كما أسلفنا القول - هو الحصول على نص مترجم مقبول و مفهوم. وبما أن اللغات يختلف بعضها عن بعض سواء في المعاني التي تحددها للإشارات والرموز أم في طريقة ترتيب هذه الإشارات والرموز في جمل وفقرات، لا يمكن أن يكون هناك تكافؤ تام بين لغة وأخرى. لكن ما يرمي إليه المترجم هو نقل الرسالة وفقا للشروط التي يحددها الغرض من هذه الترجمة أو تلك. ومع أن التكافؤ المطلق مستحيل فإن لكل رسالة في لغة رسالة مكافئة لها في لغة أخرى. وهذا ما يركي القول بأن إمكانية الحصول على نص مكافئ يبقى (ضربا من الخيال).

"إن الجدل الذي واكب مفهوم الترجمة خلال القرون الأخيرة، تمثل وما زال في الإلحاح على ضرورة وجود علاقة أمينة بين النص الأصل وترجمته. فبين قولة جيل ميناج (Gilles Ménage) المأثورة عن الترجمات غير الأمينة السائدة في القرن السابع عشر: "إنها تذكرني بامرأة جميلة، لكن خائنة"، وقولة جورج مونان (Georges Mounin) في نهاية القرن العشرين: "إن على الترجمات، مثلها مثل النساء، أن تكون في آن واحد أمينة وجميلة حتى تكون كاملة" يبدو أن موضع الجدل واحد لم يتغير"¹

وهذا زكي من طرحنا في عدم تبني أو الالتزام باتجاه نظرية معينة دون أخرى، مادام أن الترجمة كعلم وكفن تنأى بنفسها عن التفوق الذي من شأنه أن يقيد من حريتها في نقل المعرفة وانتشار الفكر وتشاركه بين المجتمعات بغاية التقريب بين الثقافات والحضارات المختلفة التي يشترك فيها صانعيها، ونحن هنا نسعى إلى تحقيق نفس الغاية التي تسعى إليها الترجمة عبر ربط جسر التواصل وفك العزلة عن النصوص التي تضرر أو تحمل ثقافة وفكر ونظرة مختلفة عن القارئ المفترض في اللغة الهدف.

ونورد هنا مقارنة كاتفورد الذي كان متأثرا بهاليداي ووظائف اللغة ومستوياتها، ووظف كاتفورد معرفته اللغوية في حل مشكلات تعلم الترجمة. واعتبر ما قدمه في هذا المجال جزءا من محاولات في اللسانيات التطبيقية؛ حيث تتقابل اللغات في مستوى المفردات، ومستوى التركيب. فمثلا نجد العلاقة الشكلية والمعنوية في مجال الجمع والمفرد في العربية وغيرها في مقابل لغات أخرى كالفرنسية أو الإنجليزية في حالتنا هاته. متشابهة مثال على ذلك كلمة: Livre (مفرد) Livres (جمع) بالفرنسية أو الإنجليزية book (sing) & books (plr)، تختلف عن كتاب (مفرد)، وكتب (جمع)، وكتابان (مثنى).

فالصيغ تختلف بين اللغتين، وباختلافهما يختلف المعنى، كما يؤكد على فكرة التنوع اللغوي، ووجود الأنواع اللغوية. مما يؤدي إلى اختيار طريقة للتصنيف. ويستمد هذه الفكرة من هاليداي في تعرضه لبعدي التنوع اللغوي:

- بعد المستعمل: وهو الشخص الذي يستخدم اللغة.
- بعد الاستعمال: وهي الأغراض المختلفة التي تستخدم من أجلها اللغة.

¹ الترجمة والتأويل، تأليف: مجموعة من المؤلفين، منشورات كلية الأدب - الرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47، مطبعة فضالة-المحمدية الطبعة الأولى، 1995. ص 63.

ففي البعد الأول يعد هذا المظهر أساسيا لتنوع اللغة حسب مستعملها الذي قد يملك غير مستوى لغوي، حسب المواقف التي يتعرض لها. فأما بعد الاستعمال فيتم باختيار قواعد ومفردات خاصة مناسبة للسياق، وانطلاقاً منها نميز الأنواع اللغوية حسب القواعد والمفردات وهنا مدخل تداولي بحث.

وقد حاول كاتفورد مقايضة النظرية الثقافية والتأويلية حيث ناقش نسبة مصطلحات الألوان بين اللغات. (اللون الأزرق والأخضر في اللغة اليابانية والفرنسية والعربية). وهنا يجب عدم الخلط بين حالة "التكافؤ" هو ترجمة الأمثلة والصور والقوالب والأقوال المأثورة بمقابل في اللغة الهدف. أو التكيف: الذي هو طريقة تتمثل في تكيف حالة مع أخرى لما تكون الأخيرة قد وردت في النص المنطلق وغير موجودة في اللغة الهدف أو حين لا تتماشى مع عادات وتقاليده جمهور الترجمة.¹

ولذلك يمكن أن نعتبر أن تعدد الترجمات صار يفرض نفسه، كيفما كانت الصعوبات في محاولة الإمساك بالمرجع والدلالة المستقرة، والنظر إلى هذا التعدد من زاوية نتائجه المنطقية الذي يضاعف من حدته: "وبما أنها مختلفة فلا يمكن أن تكون لقضاياها نفس القيم الصدقية (المفروض أن تكون لكل قضية في ترجمة ما قضية مقابلها في الترجمة الأخرى بحيث يمكن إقامة علاقة واحد بواحد بين قضايا ترجمة وقضايا الترجمة الأخرى). وبما أننا سنكون بإزاء قضايا مختلفة القيم الصدقية (=متعارضة)، وكلها ترجمات لنفس القضية الأصلية، فكأننا نُسند قيما صدقية مختلفة (الصدق، الكذب، الإمكان...) في نفس الوقت لنفس القضية"² التي لا يمكن الجزم بصدقها أو كذبها، وهو ما يمكن أن يسمى "بشر" الترجمة، أي إن الترجمات كلها وإن بدت لنا مختلفة فهي تسعى إلى الاقتراب من التكافؤ كحد أقصى، أو بأن تقترب من التناقض كحد أدنى من التكافؤ، غير أن الإشكاليات المنطقية أو تناول الأمر بشكل منطقي أو منهجي صرف لا يمكن أن يأتي بنتيجة، بسبب تداخل العناصر الثقافية والفكرية والاقتصادية حتى، وكل الاختيارات الإيديولوجية التي كما سبقنا وأشرنا إليه. أي أن كلمة ملتصقة التصاقاً وثيقاً بالمناخ الفكري والالتزامات العقيدية والمستوى المعرفي لتداولي اللغة، ويمكننا إنكار أن تحقق التواصل داخل اللغة الواحدة يصير صعباً في بعض الأوقات، ولذلك يصبح من (المستحيل) إيجاد مقابل ثقافي أو سياقي تاريخي مطابق المقابل نفسه في الكلمة أو المفردة الهدف.

فلذلك هاته الاختلافات الثقافية لابد وأن تنعكس بالضرورة على الحمولة المعرفية أو الثقافية للكلمة في اللغة الهدف أثناء نقلها، وهنا نستحضر الفرضية التي تجسد هذه الوضعية والتي تسمى بفرضية ساير-وورف (Sapir-Whorf Hypothesis). حسب هذه الفرضية، ترتبط اللغة بتجربة المجموعة البشرية التي تتداولها في كل جوانب الحياة. فاللغة ليست أداة للتعبير وحسب، بل هي جهاز منظم يؤطر خبرة المجموعة البشرية. وهو ما يعبر عنه اللسانيون بكون كل لغة تقوم بتقطيع للعالم خاص بها.

¹المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2014، ص9.

²المصدر نفسه، ص35.

فما يدركه شخص يتداول لغة ما يختلف عما يدركه آخر ينتمي إلى لغة أخرى؛ إذ الإدراك نفسه يكون بمقدار ما يتهيأ له الشخص. واللغة عنصر أساسي في تكون هذه التهيؤ. إذن، لكي تفهم لغة قوم يجب التقرب من فلسفة أولئك القوم في الحياة. وكما 'هو معروف-لا يمكن الإحاطة بجميع النظريات الترجمية والمنظرين لها، من أمثال داربينلي وفيناى Vinay & Darbelnet (1958)، وجاكبسون Jacobson (1959)، ونيدا وتيبر Nida & Taber (1969) وكاتفورد Catford (1965)، وهاوس House (1997)، وكولر Koller (1979)، ونيو Newmark ونيو مارك (1981). وأخيرا بيام Pym (2010).

وكل هاته الأسماء وغيرها لا يمكن إيراد وجهات نظرها كلية أو حتى بعضها دون أن نبدي رأينا كقراء وباحثين قبل أن نرى هذه النظرية أو المنهج بعين النقد أو نعارض هذا الموقف أو نساند هذا الرأي، فنرجو الله أن ييسر السبل لدراسة هذه الميدان ويرزقنا الصبر على تحمل مشاقه. ولذا فإن "المكافئ النصي يرجع إلى التكافؤ الممكن حصوله بين النص المصدر والنص الهدف فيما يخص تماسك النص والمعلومات"¹ وهو ما تراه مونا بيكر Mouna Baker (1992) بالقول إن المكافئ هو تكييف مقارنة حيادية، على اعتبار أن التكافؤ له صبغة خاصة تتأثر بالعوامل اللسانية والثقافية المتنوعة.

ولذا، فإن "إن نظريات الترجمة تصف ليس فقط التحويل البسيط لمجموعة من السنن المنبني خاصة علم المعاني والأشكال اللسانية ولكن بالأحرى تعيد إنتاج نص التواصل ومن ذلك فهي تنطلق من اللغة كمنفعة من أجل تحقيق هذه الغرض"² ولذا، وإن كانت الترجمة تقع على مستوى اللغات، وأنها عملية تبادل وتعويض للنص الأصلي بالنص الهدف، ولذلك فطبيعي أن تنبني أية نظرية ترجمة على نظرية لغوية، وعلى نظرية لسانية، ما دام كل نظرية تعتبر ميتة كما قال وندلاند wendland (1982)، وأن الاستمرار في التطبيق دون الخروج بتصورات منه يعتبر أيضا ذا فائدة قليلة.

ولذلك، قضية التطبيق والنظرية هما متلازمتان وفي كل حين تسبق إحداهما الأخرى، وإن كنا قد قلنا فيما سبق أن التطبيق يسبق النظري كي نستشف منه الاستنتاجات والاجراءات قصد التطوير وضمان النجاعة في تصور موضوع ما، لكن هذا لا يعني أن الاستثناء حاصل دائما، ما دام قد أشرنا كذلك بنسبية الأمور وابتعادنا عن الاطلاقية في كل شيء.

والمأمل في تاريخ الترجمة أو نظرياتها، لآلاف السنين يجد أن الجدال كان محتدما والآراء كانت متناقضة ومتعارضة بين الباحثين والمنظرين منذ عهد شيشرو Cicero وكوينتيليان Quintilian إلى حدود عصرنا هذا دون الظفر بتعريف أو رأي مضبوط، أو متواضع عليه، ولذلك، وإن كنا، نجد بعض الأقلام التي تساند أو تزكي بعض الطروحات أو تعارضها، نكتشف في النهاية عدم الالتزام بطرح معين مادام أنها كلها تخدم الغرض نفسها وإن اختلفت طرق معالجتها لهذا للموضوع.

¹ - Theory and Practice in Language Studies (Equivalence in Translation Theories A Critical Evaluation), v3, n°1, 2013, page4, pdf.

² The Implication of Translation for Language Teaching Pedagogy, by Stephen F. Thomas, London, 1992. Pdf, page 8,5 (P.T)

إن النظرية التكافؤية تنبني كما توحى تسميتها بإيجاد المكافئ الممكن للنص الأصل في النص الهدف. "إنها (نظرية التكافؤ) ترتبط بالتداولية، التي تعنى بكيفية استعمال اللغة في التواصل، وبخاصة الطريقة التي يحمل بها المعنى بين المشاركين في وضعية تواصلية"¹ إنها بمعنى آخر تعطينا مجموعة من الإمكانيات المتاحة أثناء سيرورة نقل المعلومات التي تجري في العقل لتجعلنا قادرين على التواصل مع النصوص وبالتالي التواصل مع الآخر في حالة المتلقي المفترض.

إن مثل هذه النظرية لا تبتغي أن تجرد لائحة من الآليات والإجراءات التي يجب اتباعها أو سلكها من أجل تفحص الظواهر المعقدة وتفتيها إلى مجموعات، أو أقسام، ولكن تسعى في الأساس إلى التغلب على الصعوبات التي تعترض العملية التواصلية والعلائق المتداخلة فيما بينها، ولذلك نحن نحاول كقراء وباحثين أن نبحث عن صيغ جديدة من أجل تبين السبل الأقرب إلى ردم الهوة بين الثقافات وربط جسور الود بين الحضارات المنتشرة في بقاع العالم المختلفة، عبر آلية التكيف أو النظرية التكافؤية النسبية في نتائجها. ومن هنا كانت "التكافؤية هو مفهوم مفتاح في العملية الترجمية بشكل عام، وفي النظريات اللسانية بشكل خاص"² ولذلك يعتقد أن العلاقة التكافؤية تكون أيضا بين معاني المفردات وإن كان ضمن اللغة الواحدة. كون أن هذا التشابه في المعنى من داخل اللغة الواحدة لا محالة سيخلق صعوبة في إيجاد المرادف الضابط في اللغة الهدف لمعنى المفردة الموجودة في لغة النص الأصل. هناك - بطبيعة الحال - من المنظرين من يظنون أن الترجمة تركز على الترتيب فيما يخص الكلمات، والجمل والمستوى النص بشكل عام، ولكن يمكن أن نقول وحالتنا هاته مع اللغة العربية، لا يمكن أن نبلغ هذا الترتيب على نحو تشابهي في النصين معا، وذلك بدبي وراجع إلى أن بينة وأسلوب وشكل اللغتين مختلف، ناهيك عن الاختلافات التي تحملها معاني المفردات وظلال المعاني التي تزخر بها كل كلمة من كلمات هذه اللغة، ونعلم أن المفردة الواحدة هي حمالة أوجه، تبعا لسياق ورودها أو طبيعة توظيفها وترتيبها داخل الجملة الواحدة.

"إن الخوض في نظريات الترجمة عبر التاريخ، سيجعلنا نرى أن كل واحد منهم (المنظرين/النقاد/الدارسين) يروج لإيديولوجية معينة؛ بالإضافة، إلى أننا يجب أن نقبل أن نقد نظرية ترجمة يستتبع حتما نقد إيديولوجية من وراء هذه النظرية"³ إننا إذا ما أردنا أن نستخلص المقومات الأساسية من أجل الخروج بترجمة جيدة، فإننا لا محالة سنجد دقة وتماسك النص الأصلي انطلاقا من الخط التعبيري للكاتب الأصل. لأننا نستشف ذلك من خلال الخط (المشابه أو المنسوخ) للمترجم، كون أن النية "intention" التي كانت حاضرة حتى قبل كتابة العمل هي غيرها النية التي كانت حاضرة قبل ترجمة العمل، أي أن النية أو التصور الذي يسلكه كل من المترجم والكاتب الأصل، عند مباشرتهما لهذا العمل أو ذلك تختلف اختلافا تاما (ومطلقا)، ولذلك فلا غرابة ألا نجد ذلك النوع من التماسك بين مفاصل النص المترجم أحيانا، رغم إمكانية

¹ Translation Theories, Strategies and Basic Theoretical Issues, by Prof. A. B. As-Safi, Petra University, pdf, page 45 (P.T)

² Translation Theories, Strategies and Basic Theoretical Issues, by Prof. A. B. As-Safi, Petra University, pdf, page -66. (P.T)

³ I. Bid. Page 40. (P.T)

تغطية المعنى المراد في النص. "إننا قبل كل شيء يجب أن نفرق بين الترجمة التكافؤية من جهة أولى. التي تعتبر ظاهرة قديمة، التي اكتشفت عبر المقارنة بين اللغة المصدر واللغة الهدف، ومن جهة أخرى بين الأساسيات والتعليقات المتعلقة بالترجمة التكافؤية"¹. ولذا فالدعوة إلى اتباع هذه النظرية أو تلك منوط كما هو معروف بالتكامل الحاصل بين النظري والتطبيقي، لأنهما مكملان لبعضهما، إنهما يشكلان وجهان لعملة واحدة، فالترجم حينما يعكف على نقل (ترجمة أو تعريب) نص معين وبينما هو يطبق بعضا من مهاراته يكون واعيا ببعض الاستراتيجيات النظرية التي من شأنها أن تساعد في إيجاد الحلول المناسبة للمشاكل والصعوبات التي تعترضه أثناء عملية (النقل) الترجمة.

ولهذا، فالنظرية تمد المترجم بالاقتراحات والبدائل من أجل مساعدته في اتخاذ قرار بشأن هذه المفردة/الجملة دون أخرى. إنها ليست موجهة لتقول للمترجم هكذا كيف يجب أن تترجم، كما يقول ويؤكد على ذلك كوميساروف Kommisarov بالقول: "إن نظرية الترجمة ليس معدة مسبقا لكي تمد المترجم بحلول جاهزة لمشاكله، النظرية ليس تعويض أو بديل عن التفكير القويم أو اتخاذ القرار، لربما تساعد في تضيق الخيار، أو اقتراح نقطة بداية بعين الاعتبار لدى المترجم، دونما أن تضمن النتيجة المرجوة من عملية الترجمة، أو (النظريات)، جعلت لكي تساعد المترجم في عمله، لكن هل النجاح النهائي كان جيدا وممتازا، ذلك يعتمد على المترجم في كل حالة على حدا"²

إن نظرية التكافؤ هي نظرية تعتبر أن لا تكافؤ بين لغة المصدر ولغة النص الهدف، سواء أكان ذلك من ناحية البنية الصرفية أو النحوية، هذا ويقول يوجين بوجوب إزالة التركيز في الترجمة، وأن مبدأ التكافؤ قائم في أثر العمل المترجم، وأن الترجمة تقع بين المنزلتين لكن بنسب متفاوتة.

وإذا ما عرجنا على نظريات كل من كاتفورد و"فيديروف والنظرية السوسيولغرافية لبيتر نيومارك، فأننا سنظل نراوح المكان في أن نقنع أنفسنا بجدوى هذه النظرية عن تلك، لأن كل النظريات سواء التي أتينا على ذكرها أو تجاوزناها، لها ما لها من مميزات وعلميها ما علمها من مؤاخذات، وإن كان كله يصب في مصلحة النص المترجم وتقويم اعوجاجه.

¹ A Linguistic theory of translation, Catford, J. C. (John Gunnison), 1917- London, Oxford University Press, 1965, Fifth impression 1978, viii, 103 pages illustrations 20 cm (online version)& (pdf). Page 27.

² Theories of Translation and Their Applications to The Teaching of English/ Arabic – Arabic/English Translation, by Muhammed SHAHEEN, 1991. PDF (thesis-PhD degree), page -11.

3.3 - النظرية اللسانية.

إنه لا يخفى على الباحث في ميدان الترجمة أو اللسانية ألا يأتي على مسامعه علم من أعلام اللسانيات الحديثة وأول المنظرين فيها، وهو رومان جاكبسون (Roman Jakobson) الذي قسم الترجمة إلى أنواع منها: الترجمة داخل اللغة الواحدة (intralingual translation)، أي إعادة كتابة النص باللغة ذاتها وإعطاء بديل آخر لكلماته؛ والترجمة من لغة إلى أخرى (interlingual translation) وهي ترجمة الكلمات إلى نظام آخر من الإشارات، كترجمة رواية ما إلى فيلم سينمائي. ويركز جاكبسون على تعذر إيجاد المكافئ الكامل لكل رمز أو إشارة سواء في الترجمة داخل اللغة ذاتها أم عند نقل النص من لغة إلى أخرى لأنه لا يوجد للكلمة في النص الأصلي مقابل يوضح كامل معانيها في اللغة المترجم إليها، ولذلك يتعذر على المترجم أن يوضح جميع جوانب المعنى الذي يحمله النص الأصلي وأن يجد مكافئاً كاملاً للمعنى. ولتعذر الترجمة المكافئة تماماً، تقوم عملية الترجمة على نقل سلسلة من الإشارات أو الرموز التي تحمل معنى محدداً إلى سلسلة أخرى من الإشارات في اللغة المترجم إليها التي تحمل معنى مرادفاً للنص الأصلي. أي أن المترجم يعيد صياغة الرسالة التي تلقاها بسلسلة من الرموز في لغته لينقل هذه الرسالة إلى القارئ. ولذلك يصف جاكبسون عملية الترجمة بأنها عبارة عن نقل مرسلتين متكافئتين بين نظامين مختلفين من الرموز.

"سيكون من المغالاة محاولة مقارنة كل النظريات بطريقة حصرية لمختلفها وأنواعها، هناك صعوبات في تصنيف مختلف النظريات مهما كان توجهها طالما أن الحدود بينها غير واضحة. وبعض النظريات في الحقيقة تجمع ما بين عدة نظريات. ويعني هذا أن كل تصنيف لن يسلم من الانتقاد لما يبدو فيه من الاعتباطية، بالإضافة إلى أن كثيراً من النظريات تتقاطع ويصعب تصنيفها."¹

لذلك، فاستراتيجيتنا في تمثيل هذه النصوص في لغة أخرى بسيطة تبعاً للهدف من ترجمتنا لهذه القصة أو تلك، لكن هذا التبسيط لم يكن مدعاة إلى أن نبسط المفاهيم وتفسيرها وصياغتها في جملة اللغة الهدف، لأننا سنكون قد غاليينا في التصرف في النص المصدر، خاصة إذا ما نحن كنا أمام نص أدبي إبداعي لا يحتمل أن تثقل هوامشه بالتعليقات، أو التفسيرات، وإلا نعرض جماليته وإبداعيته للموت، أو الفضيحة على أبعد تقدير، وهو النص الذي يمتنع أو يتمنع عن الظهور علناً أمام القراء العاديين، فنكون قد اغتلبنا نية الكاتب الأصلي وقمنا باغتيال خصوصية النص الأصل بما يحمله من موروثات جمالية ثقافية وفكرية.

إن هذا التبسيط أيضاً لم يمنعنا من أن نأخذ في مسار معين عبر تبسيط المعجم الذي لن يخدم في تفكير النص وحسب، بل إننا نرى أنه تجني فاضح بأن نستبدل خيارات بسيطة بتلك التي اختارها الكاتب الأصلي لنصوصه. ولو كانت البساطة تؤدي أكلها على الأقل في النصوص الإبداعية، لكان أمكن لكل كاتب أن ينجز مؤلفين في اليوم، ولكن اختيار المفردة وبعدها في الجملة وكيفية توظيفها في سياق معين، أمر يحتاج من الجهد والمشفقة المعرفية والفكرية الشيء الكثير حتى يخرج النص على الشكل الذي يبدو عليه، ولذلك نحن - على

¹ المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2014، ص-37.

الأقل كباحثين / أو مترجمين مبتدئين- نناً (ولو الأمر هنا يعكس شخصنا المتواضع هنا في هذا السياق) بأنفسنا على أن نقع في الخلط أو عدم التقدير لمجهود الآخر، من خلال تكييف نصوصه وتبسيطها، كما لو كانت معدة لهذا الغرض، ولا ريب أن هذا يشكل خرقاً بيننا للرسالة الأصلية – بقصد أو بغير قصد - ولربما يرى في هذه الطريقة أو المنحى نوعاً من الاحتقار أو الاستصغار للجمهور المستهدف. فنحن كقراء أولاً نجد صعوبة في فهم بعض النصوص التي كتب بلغة لساننا، ولا نجد حرجاً في أن نستشير أو نبحث عن المفهوم أو المصطلح الغامض في هذا النص أو ذلك، وإن كان المتلقي يتقن لغته الأم، فهذا لا يعني أو يستثنيه من أن يواجه الغموض في النصوص التي يدرسها أو يطالعها، سواء من أجل الفائدة العلمية والفكرية والثقافية. أو من أجل المتعة فقط من خلال النصوص الإبداعية المشوقة، رغم عدم إنكار الفائدة (العلمية والثقافية) عن هاته النصوص أيضاً.

من هذا كله، يمكن القول، إن اتباع استراتيجية معينة هو -أقل ما يمكن أن يقال عنه- ضرب من الخيال، ذلك أن المنهج المتبع بالنظر لنص معين يبقى مناطاً بقرارات مرحلية أي آنية – في ذات الوقت الذي نترجم فيه – وكتطبيق مختلف طرق الترجمة. هناك من يرى كدليل أن يتبنى المترجم استراتيجية تكييف وتحوير أو ترجمة حرفية للنص، بل ويمكنه أن ينزل تغييراً بالنص حسب حاجيات المتلقين، وفي الواقع نجد هذا الأمر فيها تجني – كم أسلفنا – على قداسة النص الذي أخذ من الكاتب شهوراً أو سنوات ليستوي على سوقه، كي يأتي المترجم ويبخسه ويبسطه، بتجريده من مصطلحاته ومعجمه الخاص به، ولربما تشويهه لسمعة النص عبر العبث بهويته من خلال هذا (الحق) الذي أعطاه المترجم لنفسه عنوة للتصرف في مضامين النص، بحجة أن ذلك يتنافى أو يتقاطع مع حاجة المتلقي المفترض. قد أقول لو أن لي مؤلفاً أدبياً على الخصوص، فلن أسمح بأن تجتث جذوره من خلال المعجم الذي أوثقته في النص والتي ترتبط بشكل ما بالهوية أو الإيديولوجية التي تعكس ككاتب، قد أسمح بترويض بعض مفردات النص أو معناه دونما الإخلال بتماسك النص من أجل ذلك القارئ (المفترض).

"في الواقع إن مفهوم الاستراتيجية في الترجمة معقد وصعب الإحاطة به بسبب الغموض الذي يحيط به. والتباسه مع المفاهيم التقنية والطرق والمنهجية والتكتيك في الترجمة." ¹ لذلك يرى إيكو أن مشكل الترجمة يكمن في اللغة الهدف فقط، وهذا رأي يخصصه، مادام أن النية التي عند كاتب النص الأصلي غير مفعلة نحو أن يترجم العمل، لذلك فهو عمل موجه نحو جمهور قراء معينين، (يعرف) تفاصيل حياتهم اللهم إذا أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب، خاصة إذا ما كان الكتاب تعليمياً أو نقدياً، لا يتصف بالإبداعية، ومن هنا نجد أن لفظة "مشكلة" يجب أن لا ترد من الأساس، ذلك أنها مشكله النص الهدف الذي لم يوفر أو لم يوجد بديل أو مكافئ للمرادفة في النص الأصلي، لننظم برأينا- كباحثين – إلى ما ذهب إليه رأي برلمان القائل بضرورة الاحتفاظ بسمات العمل الأصلي لتكون قراءة الترجمة تجربة حقيقية للتنوع الثقافي. وذلك هو مربط الفرس، أي إننا يجب أن نترك القارئ يحس بنكهة غريبة في النص عما اعتاده في النصوص التي كتبت بلغته الأم، وإلا كيف يتأتى لنا أن نحقق هذا التمازج أو التبادل الحضاري والتعريف به.

من هذا التحليل نستنتج أنه كان ينظر إلى الترجمة نظرة دونية كونها تجر ما أتى به الأصل وليس بعملية إبداعية، ومنه "عُدت الترجمة نشاطاً ثانوياً، عملية 'آلية' أكثر من كونها عملية إبداعية خلاقية ونشاطاً يتطلب

¹ المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، اردن-الأردن، الطبعة الأولى، 2014، ص 70.

أهلية من أي شخص يمتلك معرفة أولية من لغة أخرى غير لغته الأم؛ أي باختصار، عدت الترجمة مهنة من الدرجة الدنيا. بالإضافة إلى مناقشات نتائج الترجمة، كلها تميل إلى أن تكون في مستوى أدنى أيضا، والدراسات التي تهدف إلى مناقشة الترجمة "علمية" غالبا لا تكون أكثر من كونها أحكام قيمة مزاجية لترجمات عن أعمال تم اختيارها عشوائيا لكتاب كبار من أمثال: هوميروس أو ريلكه أو بودلير أو شكسبير. وما تم تحليله في مثل هذه الدراسات لم يكن عملية الترجمة في حد ذاتها بل 'المنتج' فقط والنتيجة النهائية لعملية الترجمة"¹

نستشف من هذا المقطع أنه -يكاد - تتواضع الآراء والمواقف حول الترجمة من خلال زاوية النظر التي تراها بعين النقص في بدايتها، ونلاحظ ذلك أيضا، أنه رغم تاريخها القديم ونشأتها جنبا إلى جنبها مع الإنسان. وسهلت التواصل بينه وبين محيطه، إلا أنها لم تلق بعد ذلك الشأو الذي ينبغي أن تحظى به. لكن نجدها مستمرة وحية، كونها علم وفن في نفس الوقت لا يمكن التنازل عنها أو التغاضي عن دورها، وإلا يصاب التواصل بالجمود.

ورغم ما بلغه الإنسان من التطور في العلوم ووسائل التواصل الحديثة. إلى أن كل هذا لم يمكن ليحدث بمعزل عن دور الترجمة 'التي بفضلها تم تداول هاته العلوم على مختلف الألسنة بأن تجد لنفسها مكانه في مختلف الحضارات والثقافات التي تتواجد بها، فالترجمة نشاط يمكن أن نسميه في رأينا "بالهلامي" كونك لا تستطيع أن تقبض عليه من خلال دراسة أو دراسات أو من خلال تحديد مفهومها أو إحاطتها بتعريف معين. لذلك نعلم أن العديد من الفنون التي خلفت وماتت وأخرى ولدت من جديد وفي طريقها إلى الاندثار، كون تمت الإحاطة بتلابيها ومعرفة جذورها. فتواضعت الآراء عليها وتناسقت المواقف بشأنها، فكان أن عرفت الجمود ولم تتح لنفسها الإمكانية بأن تنمو مرة أخرى، وإن نمت -لأرب- ستنمو أو ستتخذ شكلا آخر كي تضمن لنفسها الاستمرارية، على عكس الترجمة التي كانت وما زالت محتفظة بمكانتها تتأرجح بين الصعود والنزول دونما فقدان الحياة في الاستمرار، مع العلم أنها موضوع كان وما يزال يسيل الكثير من المداد من أجل حصره وتطويقه.

"إن الترجمة الحقيقية ليست ترجمة المدلول الذي ليس سوى أداة في النص. إن الترجمة تذهب إلى ما هو أبعد من المدلول لتصل إلى التعيين *désignation* وهو المحتوى الحقيقي للنص. وهذا المحتوى لا ينطوي عليه النص بمفرده بل إنه يوجد على وجه خاص في رأس المترجم."² أي ما يمكن أن نطلق عليه "النية" *intention* التي توجد مسبقا أو الداعية إلى خلق هذا النص منذ أن كان بذرة في مخيلة الكاتب الأصل. ونحن هنا معنيون بالنصوص الأدبية ما دمنا نشتغل على النصوص القصصية التي هي محور هذه الترجمة. "وعليه فإن ما نترجم عمليا هو ما يرتبط بهذا التعيين. ونقوم بذلك بواسطة المدلول طبعا. ففي اللغات فإن المدلولات ليست سوى أدوات للتعبير عن التعيين"³. وهذا ما لا يمكن حدوثه بأن نتحصل نفس المماثلة أو المطابقة في نفس التعيين في

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص-26.

² علم الترجمة؛ دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين/ترجمة: الدكتور جميد العواضي، دار الزمان-دمشق، الطبعة الأولى، 2009، ص-48.

³ علم الترجمة؛ دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين/ترجمة: الدكتور جميد العواضي، دار الزمان-دمشق، الطبعة الأولى، 2009، ص-48.

لغة الهدف بمثل الذي هو في لغة الأصل، لذلك أحيانا لا نجد علاقة مطلقا بين هذه المدلولات بين النص المترجم عنه والنص المترجم إليه، لنقف بشكل ما على ما يمكن تسميته باستحالة الترجمة بخصوص هذه النقطة بالتحديد، لاستحالة تحصل التعيين الحقيقي، أي المعنى الحقيقي المضمّر في النص الأصلي. رغم أن اللغويات واللغويات التطبيقية لا تعدان إطارا كافيا لوصف عملية الترجمة.

إن ترجمة النص الأدبي الإبداعي أحيانا قد يبدو شاعريا وسهلا في قراءته، مما يغري بترجمته، آنذ يكتشف المترجم ثقل هاته النصوص (النص) بالمراجع والإشارات والرموز التي لم يفصح عنها الكاتب، ولذلك فهي معاني نائمة حيث يظهرها المترجم أو الناقد أو القارئ الحضيف فيقيضها لتكشف عن هول المعاني المضمرة بين ثنايا سطورها، وهو ما يدعوه بول ريكو إلى اعتبار الترجمة في نهاية المطاف تأويلية مهما بلغت من التقنية والفنية، وهذا التأويل لا يتحقق إلا بعملية الفهم الذي ميدانه العلامات والدلالة.

إن عدم الوعي /واللاوعي (الضماني) بهذه النظريات يجب أن يكون محكم التفكير فيه، أي إن المترجم لا ينبغي أن يغفل عن النظريات الترجمة على اختلافها والتأكيد على حضورها في ذهنه أثناء العملية الترجمة ليس مدعاة بأن يتجاهلها أو يتبعها حرفيا، كون أن العملية الترجمة لا تستقيم على حال وتخضع لنظرية ترجمة معينة، إذ الغاية الأولى والأخيرة هي الخروج بنص في اللغة الهدف على درجة من المقروئية والمقبولية التي تتيح للمتلقى (الهدف/المفترض) أن يفهمه أو يفهم بعضه على الأقل. وكون عملية الفهم غير مضمونة ما دام هاته العملية مرت بواسطة (فهمية) للمترجم من قبل، فإن عدم حصول / أو فهم المتلقي للنص المترجم قد يكون مرده إلى القصور الذي اعتور فهم المترجم (الذي هو المتلقي المفترض الأول قبله المتلقي في اللغة الهدف) للنص في أصله. وبذلك تبقى درجة الفهم و صحتها أو حقيقتها نسبية فقط.

إن هذا المعطى يمكننا من فكرة أن لا أحد (من اللسانيين) أمكنه الإحاطة التامة والكلية بميدان الدراسة الذي هو متخصص فيه، أي أن إطلاقيه فهم أو تمثل جل جوانب الموضوع المدروس يبقى أيضا محط افتراض ليس إلا، على اعتبار "إن دماغ الإنسان متفرد في مجموع من الجوانب، والبنىات الذهنية التي تنمو تحت وضعيات مقيدة إنما تتحدد وتتشكل بالتجربة...إنما تمد الإنسان ب'بألية متفردة' لكن من الصعوبة تخيل أن ذلك 'التفرد' يقبع داخل مجموع غياب البيئة، بالرغم من قدم الاعتقاد الذي تؤمن به المخيلة العصرية"¹. ولذلك فإن كل واحد منا (كمترجم) أو دارس أو باحث) قادر على أن يكون حرا في تمثل تأويل خاص للنصوص التي تواجهه، ما دام هاته – النصوص – لا تأتي بتأويل محدد مسبق معها، مع العلم أن بعض القيود اللسانية القوية التي تجعل من هذه العملية أحيانا صعبة، بحكم اختلاف اللغات وتشكلها والمعجم التي تمتع منه.

إن تحصلنا على الحرية في اكتشاف أنفسنا عبر التعبير الحر يدعمه أو يحتاج إلى بيئة تعليمية وسياسية وثقافية ملائمة تسهل وفي نفس الوقت تمنع الفهم /التأويل بالخروج عن المسار الذي يحكم النص الذي أمامنا. وهذا كما يقول تشومسكي في نفس الصدد "we are genetically programmed to be free thinkers!"، أي

¹ Translating theory. by Jacques, Thomas, 2010 (Hokkaido University collection of Scholarly and Academic Papers (Article). pdf. page 168.

أننا خلقنا جينيا كمفكرين أحرارا، على غرار قول الفاروق عمر: "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا"، أي أن الإنسان يولد بالفطرة حرا طليقا، ليقيد بالموثقات الاجتماعية والقوانين التي تؤطر مساره وتحكمه. لأن سواء قول عمر أو قول تشومسكي، يكون الإنسان يولد حرا أو يكون مفكرا حرا، ذلك لا يمنع من أن نطلق العنان لهذه الحرية فحتمنا ستتعدى الحدود المرسومة لها. وهذا التعدي يكون بأن تقتحم خلوة "فكر" آخر بأن تتداخل أو تتدخل في تنميط فكر آخر لميدان آخر. نعم للحرية في العلم والمعرفة والتفكير، ولكن ليست كل الأفكار سليمة أو أن كل المفكرين الأحرار هم صادقون.

"إن عمل الترجمة مرتبطة بعملية التفاعل (...). هذا التفاعل لا ينسحب عموديا - داخل العلامة كما يمكن لأحد أن يقول بذلك - ولكن من علامة إلى أخرى، أي أفقيا، من أجل تطور أو نمو الرسالة"¹ ذلك أن الرسالة التي يضمها أو تقبع داخل النص الأصل، تكون مليئة بالإشارات رغم كونها تحمل معنى واحدا أحيانا كحالة النصوص القصصية القصيرة جدا، التي تعتمد الواحدية في الحدث والمعنى والشخصية، إلا أنه يمكن أن نجازف إذا ما ادعينا أن حدثا واحدا يمكن أن يكون حاملا لمعنى واحد ووحيد، خاصة كما قلنا ونعيد أننا لا نملك تلك العصا السحرية كي نتبين حقيقة النصوص الأصلية أو نوايا كاتبها، أثناء نقلنا إياها إلى لغة هدف، هذا إذا سلمنا أن فهمنا وتأويلنا لها فيه جزء كبير من الحدس بخاصة النصوص التي تفتقد إلى دراسة نقدية ويقع عليها اختيارنا للترجمة، فنكون أمام عائق كبير لاستجلاء مكان النص الغيبية التي تستعصي على الظهور والتجلي إلا بالطرق عليها مرات ومرات، أي الطرق على المعاني واستنطاقها (ليس تحت التعذيب كما يقال) ولكن عبر الإلحاح عليها من أجل كشف بعض من خباياها. ولذلك فاللسانيون قد ذهبوا إلى ما وراء تحليل الجملة إلى وحدات نحوية أكثر اتساعا، وحجتهم في ذلك هو إيجاد وحدات ترجمية أخرى التي يمكن لها أن تمنح المفردة فضاء أرحب من أجل تمثل المعنى الحقيقي لها داخل النص. وهذا بغاية الحصول على مكافئ صريح لها في اللغة الهدف، غير أن هناك من يرى أن "الترجمة التكافؤية لن يُتوصل إليها من خلال الترجمة كلمة مقابل كلمة، أو متلازمة لفظية مقابل متلازمة لفظية، أو شبه جملة مقابل شبه جملة، أو جملة مقابل جملة، ولكن هناك إمكانية تحصله عبر الترجمة فقرة مقابل فقرة"²

إن عملية تحصيل المعنى يتأتى عبر عملية ما يطلق عليها نموذج السنن للتواصل الذي يكون المعنى خلالها مقننا من طرف المرسل ليعاد تفكيكه من طرف المرسل، ذلك لأن عملية إعادة الانتاج هاته كانت ترتكز على اعتبار الكلمة كأبسط وحدة للترجمة، مادام أن هاته الوحدة أو الكلمة تختزل هوية، وإن كانت هلامية، مما يجعل عملية التكافؤ مهمة صعبة، ولذلك يرى كل من نايدا وتيبر في هذا الصدد أن "يجب على المترجم أن

¹ Comparative Stylistics of French and English ; A Methodology for Translation, by Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, translated by: Juan C. Sager & M. J. Hamed, John Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985 (Benjamin's Library , Jean, 1995), page -13.(P.T)

² From Word to Scenario: The Influence of Linguistic Theories Upon Models of Translation, by Kenneth A. Melanin, pdf (journal of translation) V1, N3, 2005. Pdf, page -34.(P.T)

يسعى جاهدا نحو التكافؤ (بين اللغات المصدر والهدف) على الأحرى بالهوية للكلمة"¹. ومنه فإن الترجمة يجب أن تسعى إلى إعادة إنتاج المعادل، أو المكافئ الأقرب من رسالة اللغة المصدر، أولا؛ عن طريق المعنى، وثانيا؛ عن طريق الشكل، أي أن أننا نولي أهمية للمعنى وبأحقبيته وأفضليته على الشكل أثناء توصيل الرسالة.

إن النظرية اللسانية تروم إلى المقارنة بين كلمة اللغة الأصل بكلمة اللغة المصدر، وبخاصة تلك التي تحمل أو تشترك في نفس المعنى في اللغتين معا، ولكن ليس بالمقارنة بينهما شكليا عبر الرجوع إلى الجذر اللغوي لكل منهما، ولكن نهتم بالمعنى التي تمثلها كل منهما داخل التداول اليومي للغة. وذلك عبر توصيف أو سرد المتشابه أو المشترك بينهما، ثم اختلافاتهما من حيث المعاني الأخرى التي تلتصق بهما. إن مفردة اللغة المصدر لا محالة تكون حمالة أوجه أو مليئة بالمعاني المتنوعة والمختلفة، الظاهرة منها والباطنة، على عكس مرادفها في اللغة الهدف، التي تأتي ناسخة لحمولة معانيها المفترضة غير المحددة. ولذلك فالمترجم يصير ملزما بتضمين بعض الإضافات التي من شأنها أن تعمل على تقريب المعنى الذي تحتويه المفردة الأصلية (أي المفردة لمستعملة/المضمنة في النص المصدر) ولتحقق هذا، أي من أجل تقييم نجاح هذه الترجمة (بمعنى تقييم نجاعة المعنى) -يقول نايدا أنه يجب أن يمثل أو يماثل ميزة القيم الدلالية للمفردة لاستعمالها داخل اللغة.

إن تحليل معنى المفردة كوحدة معجمية ودمجها ضمن مجموعة من المكونات الدلالية يعمل بلا شك على الرفع من الانضباطية في تمثيل المعنى ضمن هاته المكونات الدلالي، وهذا يعتبر من العوامل المهمة والفعالة التي وجب دمجها في العملية التطبيقية للترجمة. ولذلك فهي نظرية تسعى إلى المقارنة بين وحدات اللغتين (المصدر-الهدف)، أي عبر البحث في الممكن والمتشابه في محتوى الكلمتين، أو عبر عملية التلخيص. مما يعطينا فكرة عن آراء، ومنهجية المترجم وكيفية تأويله للنصوص أو تأويله للكلمة داخل النص. "غير أنه تظهر صعوبات حينما يأخذ المترجم علاقته باللغة التي يكتب بها بعين الاعتبار وعلاقة ترجمته بباقي أعماله"²، أي إنه يجب أن تحتل مكانة محترمة ضمن الأعمال (إن توفرت) التي أبدعها أو أنتجها من غير التي ترجمها.

إن إمكانية ترك القارئ سعيدا بصيغة وشلايرماخر هو بتركه واع بما هو مقدم عليه (النص/محتوى) الذي لا شك أنه سيسعى جاهدا إلى معرفة كيفية تفكير اللغة المصدر التي هي طريقة غريبة عنه أو مختلفة وبالتالي تزخر بالتنوع الذي يلي حاجاته كقارئ متطلع إلى الاستفادة والتجديد. ولعلنا نقرأ لهذا الغرض كي نستفيد، وإن اقتصرنا هذه الاستفادة على إدخال المتعة والسرور من خلال الإبداعية التي تزخر بالفكاهة والسخرية والتشويق، وهو ما لا يمكن أن ننزعه (عنصر الإفادة) عنها (النصوص). "مع أن هذا يدخل ضمن الهدف الأسى أو الأقصى، الذي بالأحرى يجعل القارئ (الهدف) للنص المترجم يكون أفضل من قارئ النص

¹ From Word to Scenario: The Influence of Linguistic Theories Upon Models of Translation, by Kenneth A. MeElhanon, pdf (journal of translation) V1, N3, 2005. Pdf, page -34. (P.T).

² On The Different Methods of translating, by Schleiermacher, Friedrich t, (2012), translated by Susan Bernofsky, Routledge, and London. Chapter 4. Page -53, pdf, (P.T).

الأصلي، حينما يصبح قادرا على تلمس واستيعاب روح النص بثقة كاملة، ليس فقط من خلال روح اللغة وحسب بل ومن خلال الروح المميزة لصفة الكاتب"¹

إننا نرى أن هناك محاولات جادة تسعى إلى أن تصل إلى نظرية موحدة للترجمة، سواء من طرف اللسانيين أو منظري الترجمة الذين كانت وما تزال تساورهم الشكوك حول هذه العملية (الترجمية)، من خلال توفير الإمكانيات وتوفير سبل الاختيارات لضمان نجاح النظرية، ومن ثم الظفر بنص مقبول أو مقروء، بأقل خسارة وبربح أكثر، سواء عبر توظيف النظرية اللغوية أو اللسانية، ما دام أن اللغويات هو علم سابق على اللسانيات الحديثة، كما نعرفها مع جاكبسون. بحيث تعمل هذه النظرية على مقارنة النص المصدر بالنص الهدف. لكن هدفها منصب على النص الأدبي، إذا ما علمنا أن اللغويات حملت على عاتقها وتحملت مسؤولية دراسة اللغة، لذا فإن "النص الأدبي كان ضمن أولويات النظرية اللغوية للترجمة، مع عدم خوضها نفس الأهمية في ميادين أخرى كالعلوم والتكنولوجيا، والتجارة والقانون."²

وكما هو معروف (الكلام هنا موجه للمهتم بمجال اللسانيات واللغويات) أن اهتمام النظرية اللغوية منصب على الجدل حول ترجمة الأعمال الأدبية التي تمتاز بجودة عالية، (ولا يمكن بحال من الأحوال أن نحكم على هذا العمل (المترجم) أو ذاك، دون أن نجعله يقف جنبا إلى جنب مع النص المصدر ليمثلا معا أمام قضاء القارئ وحده الذي يمكن أن يحكم على هذا العمل بشكل مبدئي، وكون أن القارئ يكون -نوعا ما محايدا؛ بمعنى أنه لا يوظف كل آليات النقد التي يمكن أن يمتلكها باحث أو ناقد أو دارس من أجل استنطاق هذا النص المترجم، ولهذا يبقى حكمه تطبعه الشمولية في مجمل العمل بأن يتصف بدرجة من المقبولية التي تتيح له فهم محتواه، عكس عين الناقد الذي يعمل على تشريحه بإجراء عملية دقيقة تطال مفاصله وتفصيله الداخلية والخارجية، مما يجعل النص (المترجم) معرض بشكل كبير إلى الموت على يد هذا الناقد، إذ لم يتركه كما هو بغموضه الذي هو جزء من جماليته، فأكد كما هو شائع أننا حينما نقرب من الأشياء بشدة فإننا نكون أمام خيارين: إما أن نغرم بها ونعجب بها أيما إعجاب، أو نعرض عنها، ومع ذلك وجب ترك مسافة عن النصوص كي لا نصدم بحقيقتها، ونكتفي بما تغرينا به، ما دام أن الأمر يتعلق بنص أدبي إبداعي، يخاطب الروح والوجدان.

كما يمكن الإشارة إلى أن من أهم إوالبات النظريات اللغوية للترجمة هو مشكل إيجاد المكافئ النوعي خاصة فيما يتعلق -دائما- بالنص الأدبي، ما بين اللغة المصدر واللغة الهدف، وهنا -بطبيعة الحال - نستحضر إشكالية ترجمة الشعر الذي يعتبر الوزن والقافية وطريقة نظمته هي أهم ما يميزه، على مر العصور، وإذا نحن أردنا ترجمة هذا النوع من النصوص، فلا ريب سنكون أمام عقبة لغوية كبيرة بحكم أنها "القصائد" تمتع من بيئات مختلفة، وتكون مغرقة في الاستعارة والتشبيه والكناية التي هي في الأصل تكون مرتبطة بشكل

¹ On The Different Methods of translating, by Schleiermacher, Friedrich t, (2012), translated by Susan Bernofsky, Routledge, London. Chapter 4. (digital copy), (P.T)., 54-55, (P.T)

قوي مع الموروثات الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية أحيانا، ولا يمكن بحال من الأحوال – كما نعتقد – أن ينجح المترجم في ترجمة كل هاته الموروثات إلى لغة أخرى ولو كان أحيانا يترجم من نفس لغته الأم، فكما سبق وأشارنا إلى ذلك في مقامات مختلفة، أن المترجم وإن كان يترجم نصا بلغته الأم إلى لغة أخرى أو العكس، فإنه سيدخل – لامحالة – الضييم على إحداها كما يقول بذلك الجاحظ مهما كان تمكنه من إحداها أو من كليهما، فلا سبيل إلى غلبة واحدة على الأخرى، أي ما يعني بشكل – مطلق – استحالة مطابقة النص المترجم للنص المصدر.

ولكن في كل الاحوال تبقى ترجمة تقريبية هدفها – في نظرنا الشخصي – هو تقريب ثقافة وفكر النص المصدر إلى المتلقي المفترض أي المترجم إليه، كما يمكننا الإشارة إلى أننا حينما سنعكف إن شاء الله حينما نترجم نصوصا عربية أخرى (المغربية منها) فلن نتوانى على إيراد محتوى النصوص بغرباتها وفي ثوبها الأصيل، وإن كانت ناطقة بغير لسانها؛ وهنا يمكننا أن نشبه هذه العملية بتجريب foreignization أو تجنيس أو توليف Domestication للنص بعملية التجنيس التي يسعى إليها المهاجر في ديار الغربة. ومهما بدل من اسمه وطريقة تفكيره أو معتقده والانغماس الكلي في حضارة الآخر. إلا أنه توجد أشياء باطنية تُستعصى على الذوبان، وتجرح عليه ويلات الحنين إلى أرض الوطن، فيحس بوجوده الحقيقي وانتمائه الصادق مع ما يمكن أن يقاسيه، أو أن يحرم منه، ولكن الحرمان الحقيقي هو فقدان الهوية، وهذا هو ما يدعوا إليه أنصار التجنيس من أمثال جورج شتاينر ودرديدن، أي عبر قبر هوية وموروث النص الأصل، وذوبانها في الثقافة المستقبلية، وهذا نراه تجنيا على خصوصية النص الداخلية، رغما أن هنا ذرات مجهرية تكون مزروعة أو تشكل المفاصل العميقة للنصوص والتي يستحيل تفكيكها أو تحليلها، وهي المعول عليها في الحفاظ على إيديولوجية النص الباطنية التي تكتشف غالبا حينما تعود إلى حضن وطنها؛ أي حينما يقرأ النص في لغته الأم من طرف القراء الأصليين.

إن هذا الأمر يدعونا مرة أخرى إلى استحضار النقاش القائم حول إذا ما كانت الترجمة علما، أو فنا أو هل يجب عليها أن تركز على شكل أو محتوى الرسالة داخل النص، أو هدف الترجمة ككل، لنستحضر مرة أخرى "النظرية الغائية في الترجمة Skopos theory، وهذا يدعونا إلى أن نستنتج أنه لا يمكن بحال من الأحوال أن نرتكن إلى نظرية واحدة ووحيدة، فالمتأمل في العملية الترجمية، سيجد لا محالة – وإن كان غير متمرس كحالتنا – بالترباط والتفاعل بين مختلف النظريات، ومساهمتهما في إيجاد الصيغ الممكنة لإخراج نص مترجم مقبول و(صادق)، مع أن قيمة الصدق من عدمه في عملية الترجمة قد أسالت المداد الكثير أيضا. فلن نخوض في كل حيثيات العملية الترجمية، وكما قلنا في بداية هذا البحث أنه يصعب الإحاطة بمجمل القضايا والاختيارات التي تدور في فلك هذا العلم/الفن الذي هو الترجمة. إنه حسب نيدا أن النظرية اللسانية للترجمة إنما تركز على المقارنة بين البنيات التركيبية للنص المصدر والنص المستقبل أكثر ما تركز على المقارنة بين الأنواع الأدبية والقيم الأسلوبية.

ومما هو معلوم أن هذه النظريات اللسانية إنما جاءت نتيجة الرغبة في دراسة اللغة، مع العلم أن ما توصلت إليه هذه النظريات كان مرتبطا بتدريس اللغة والترجمة، ولذا فإن الفرق الجوهرى بين النظريتين

اللغوية واللسانية هو كون هذه الأخيرة نظريات وصفية أكثرها من أنها نظريات مفروضة، وأنها كما أشرنا تقول بكيفية الترجمة وليس كيف يجب أن تتم الترجمة مع اختلافات حول درجة تركيز إحداها من الأخرى على الموضوعات المتناولة.

لقد أدى عدم الرضى بالنظرية اللسانية للترجمة إلى بزوغ ما يسمى بالنظرية السوسiolسانية للترجمة التي تعتمد التواصل مرجعها الأساس، بمعنى أنها صارت تنظم إلى البنيات التركيبية اللسانية من حيث ارتباطها وتأثيرها في العملية التواصلية، أي "حينما نناقش نصا أو ندرسه، فإن دور السوسiolساني على الخصوص يكون متعلقا بالكاتب، وخلفياته التاريخية، والظروف المحيطة به التي ساهمت في عملية إنتاج النص، كما يولي أهمية بتأويلات النص الممكنة التي يعكس جذر الكلمة في عملية التواصل الاجتماعية. لكن نجد نايدا يقول بأن عملية التحويل في التركيز على الرسالة ونوعيتها صار من مهمة المستقبل أو المتلقي، فكل قارئ (مستقبل/متلقي) يؤل الرسالة ويفهما على النحو الذي (أراد) ونعني بذلك أنه ليس بشكل ما متقصد لفهم معين، ولكن حيثيات النص وتكوين المتلقي هما اللذان يحددان مسار الفهم للنص. إذ ينحصر فهمه في هذا الحد أو ذلك، لأن ذلك أقصى ما يمكن أن يصله (فكره) وسعة اطلاعه التي أحيانا تكون قاصرة أمام الاستيعاب الكلي لمحتوى النصوص.

"إننا نجد تير ونيدا في نظريتهما المتعلقة بالتطبيق والتنظير، واعيّن تمام الوعي بالعوامل الاجتماعية مثل العمر، والجنس، والمستوى التعليمي والعمل، والمرتبة الاجتماعية والمعتقد الديني"¹. كلها عوامل تؤثر بصور ما في التنوع اللساني ومن ثم يجب أخذها بعين الاعتبار أثناء الترجمة أو السيرة الترجمة. إننا إذن أمام حالة متفردة بكل حالة إبداع أو خلق جديد (الخلق الإبداعي للنصوص) – ونحن دائما نتحدث عن النصوص التي لها صبغة إبداعية وأدبية، التي يحمل معها كل هذه العوامل (الاجتماعية والسياسية والمعتقدات الدينية والاقتصادية ما دام أننا أوردنا الحالة أو المرتبة داخل السلم الاجتماعي. كون الكتاب أو المبدعين هم طبقات اجتماعية أيضا، شأنهم شأن كل الذي يمتن الحرف أو الإبداع أو أي ميدان آخر. ذلك أن هناك كتاب ميسورون وينتمون إلى أسر مرموقة أو يخالطون فئة اجتماعية – أقل ما يمكن أن يقال عنها – إنها فئة خاصة بشكل ما، لا تشوبها العامة إلى فيما نذر.

ولذلك إن هذا المبدع أو الكاتب لن يصل أو يغوص في أعماق الظاهرة الاجتماعية – الدنيا – بالقدر والدرجة نفسها أو الاتقان التام لنقل ظواهر هذه الفئة الاجتماعية البسيطة أو الفقيرة أو المنهكة، بالقدر الفني الذي يعكسه كاتب أو مبدع ينتمي إلى هذه الفئة الاجتماعية، وعلى العكس تماما فلن يستطيع أيضا ذلك الكاتب (الفقير ماديا) إلى أن يصور الفساد، أو الانتهازية التي تطبع تلك الفئة الاجتماعية العليا وإن تسلق

¹ - Theories of Translation and Their Applications to The Teaching of English/ Arabic – Arabic/English Translation. by Muhammed SHAHEEN, 1991. PDF (thesis-PhD degree), page, 15.(P.T)

السلم الاجتماعي في ذلك، أكثر من ذلك (الكاتب) الذي يعيش أو عاش في كنف الفئة أو الأسرة الميسورة. ومطلع عليها تمام الاطلاع.

إننا أوردنا هذا التفسير -الشخصي - للظاهرة الاجتماعية التي تعتبر محددا رئيسيا لعملية التأويل وتأطر سيرورة الفهم أثناء التنقل بين خطوط النص. لذلك نعود مرة أخرى فنقول باستحالة المطابقة في الترجمة ما بين النص المصدر والنص الهدف، مما يعني استحالة المطابقة بين عملية الفهم المتحصلة للمعنى في النص معا. ما دام أن عملية الفهم مقرونة بكل هاته الحثثيات والمؤثرات، مع علمنا أن المترجم أحيانا يستحيل عليه أن يصل إلى عمق هذه الدواخل أو الغوص فيها بمعزل عن الظواهر السوسiolسانية.

وإن كان الأمر كذلك، فإن حالة وضعنا المتمثلة ها هنا - أي كترجمين ناطقين بنفس لغة أم النص المصدر، بمعنى المترجم والنص المصدر ومنه الكاتب يقتسمان الظواهر الاجتماعية نفسها ويعيشانها مجتمعة ويقتسمان القيم السوسiolسانية نفسها، فإنه سيصطدم بحاجز سوسiolساني في الجهة الأخرى وكيفية ترجمة هذه المؤثرات الاجتماعية من داخل اللغة الهدف، وهنا يطرح السؤال؛ هل كاف بأن يكون المترجم متقنا للغة الهدف -طبعاً إلى جانب اللغة الأم- لأن يحقق الغاية من الترجمة؟ وهل تمكنه أو اطلاعه على بعض من هاته الظواهر السوسiolسانية كفيل بأن يحقق الصدق في الترجمة أو مصداقية نقل المعنى؟

لكن ما يمكن التأكيد عليه كما عزز ذلك نايدا أن ليس هناك من تفهيم لهذه النظريات أثناء عملية التطبيق، ولو أننا قد نبدي تحيزاً أو حياد فإنهما معا لا يمكن فعلهما أو أجرأتهما أثناء العملية (التطبيق) الترجمة. إذ نعمل على تكييف مجمل هذه النظريات ودمجها لأن الغاية واحدة هو الخروج بترجمة تنال رضى المترجم نفسه ثم رضى القارئ (المتلقي في اللغة المترجم إليها)، ولذلك يقال إن كل مترجم له نظريته الخاصة في الترجمة، مادام أن جل المنظرين الذي سبقوا لم يلحوا على الثقة أو نفوا المصداقية عن هذه النظرية أو تلك، ودليلنا على ذلك أن كل نظرية جديدة تولد من رحم نظرية سابقة عليها. ولذا، فالمترجم هو الذي يختار من بين هذه النظرية أو تلك، أو عبر عملية دمجها (النظريات) أو عبر توظيفه لهذا المنهج أو ذلك أو كلها (المناهج والطرق) تبعاً لنوعية النص الذي يتعامل معه، مما يفرض تحرره من أن يختار الوسيلة والاستراتيجية المناسبة أثناء عملية ترجمته للنصوص.

إن كل هذه العوامل اللسانية السوسiolسانية التي تتداخل فيما بينها وتكمل بعضها البعض إنما هو لتحقيق غاية واحدة وهي "عملية التواصل القبلية" التي تكون بين المترجم والنص المترجم و"عملية التواصل البعدية" التي تكون بين النص المترجم والجمهور المترجم له، ونشير إلى أن هاتين المصطلحين "عملية التواصل القبلي والبعدية"، هو تعريف أو توصيف للظاهرة بشكل شخصي ولا نعلم إن كان قد سبق غيرنا إلى إطلاق هذا التصور على هذه العملية من قبل، الذي يمكن أن يكون نتيجة جهلنا بالمصادر والمراجع والدراسات الكثيرة والوفيرة بمختلف اللغات التي تناولت الظاهر الترجمة على مر السنين، مفترضين هذا التوصيف لتحديد إطار عملية التواصل الداخلية التي تحدث أثناء السيرورة الترجمة.

ولذلك فإن النظريات اللسانية تصنف ضمن جموع النظريات التي تركز على المعنى العميق والبنى السطحية، ولذلك فمعظمها تعطي الأولوية لعملية التواصل في الترجمة.

يقول رومان جاكبسون: "بالنسبة لنا كلسانيين وكمستعملين عاديين للمفردات، أن المعنى لأي علامة لسانية هو بديل ترجمتها على نحو أوسع، وبخاصة العلامة التي تنمو وتتطور بشكل سريع داخلها" بمعنى، أن المفردة مثل نبتة تنمو وتكبر وإذا ما أهملت تكون عرضت للموت والانقراض، ولذا حينما تنمو تصبح تغطي مساحة أكبر من المعاني، حسب سياق استعمالها وطريقة توظيفها داخل الجملة أو حتى لوحدها "كالعنوان مثلا". لذلك هاته المعاني التي تنضوي تحتها دائما في تغيير مستمر تبعا لسيرورة التطور التي يعرفها اللسان، أي تطور الثقافات وأنماط الفكر التي يكتسبها مع مرور الوقت وتنوع التجارب.

إن اللغات بهذا المعنى تختلف كلية ليس من حيث كيف يمكن أن تحمل المعنى ولكن من حيث كيف يجب أن تحمل المعنى، لأن كما هو معلوم أن لكل فعل أو مفردة لها استعمالها "القسري" ونقص ذلك المعنى الذي يكون ملزما لهذه الكلمة أو الفعل عدا عن المعاني الإضافية التي تلتصق به، أو تعبر عنه، لكن لا تلازمه في كل السياقات، ولذا، فهناك أفعال في اللغات تكون مرتبطة بمعنى محدد وإن استعملت أو وظفت في مجال الاستعارة أو الكناية أو التشبيه، فيبقى معناه الحقيقي ثابتا، مع مراعاة ما يمكن أن يرجع عليه هذا المعنى أو بعبارة أخرى يظل المعنى الذي يظهر مع ظهور الضوء فقط.

إن طبيعة الانتباه عند المتكلمين الأصليين والمستمعين أيضا تكون مركزة على أشياء متضمنة في رموزهم الكتابية. أي لا يمكن للمستمع أو المتكلم الغير الناطق باللغة الأم للنص أن يعرف هذه الرموز التي تبث بشكل قسري ضمن الحوارات اليومية للمتكلمين والمستمعين. إن أغلب ما تسعى إلى النظريات بشكل عام هو إيجاد مكافئ أو معادل للنص الأصل ومعنى ذلك ليس من الناحية الشكلية فقط أو من ناحية المعنى، ولكن محاولة التوفيق بين المضمون والشكل حينما تنقل النصوص إلى لغات أخرى. لذا فإن "النظرية الترجمية ترى بشكل عام كسيرورة تواصل النص الغريب عبر إقامة علاقة هوية أو جزء من الهوية في ارتباطها باللغة والثقافة" وهو الأمر الذي جعل موضوع استحالة الترجمة يخيم على الجدال لعقود. مما فرض نوعا من الحيلة والحذر حينما التعامل مع النصوص الإبداعية والأدبية، باعتبار إنتاجات لا تحمل غرضا أو هدفا محددا بينا، وإنما غايتها تخاطب الروح والوجدان كما سبق وأشرنا إلى ذلك، أي أنها لا تبتغي فئة محددة أو تحصر غايتها في نمط معين.

إن أهم نظرية هي التي تحاول أن ترسم نوعا من المعارضة أو التضاد بين الترجمة التي تزرع نوع من التكافؤ النفعي، يكون موجه بشكل ذكي نحو المتلقي/المستقبل، وبين الترجمة التي تسعى إلى تحقق نوعا من التقريب إلى النص المرسل/ المتكلم، وهذا يستدعينا إلى أن نستحضر رأي يوجين نايدا حينما قال: "ما دام أن ليس هناك أي تطابق بين لغتين، سواء في المعنى الممنوح للرموز أو طريقة انتظام مثل هاته الرموز داخل العبارات والجمل، يؤكد معطى واحد هو قطعاً أن لا تطابق بين اللغات."¹

¹ The Translation Studies Reader, edited by Lawrence Venuti, Advisory editor: Mona Baker, Routledge, London and New York, 2004, page-P, 26. (P.T)

لا ينكر أحد أن غاية وهدف المترجم هو نقل المعلومة بشكلها ومحتواها معا، أي أن المترجم (بمعنى من المعاني) لا يهتم كثيرا لإغراءات القارئ المفترض، إذا ما هو كيف النص وجنسه كي يلائم ثقافة الآخر. بالتأكيد، سيعتبر ذكيا إن نجح في نقل هاته المعلومات، ولكن على حساب ماذا؟ أكيد نعلم أن في عملية الترجمة ربح وخسارة، أي مقايضة معنى المفردات بين الموجودة في النص المصدر والتي أتت بحمولتها وموروثاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية والإيديولوجية، وبين مقابلاتها في الضفة الأخرى من اللغة الهدف، والتي، بالتأكيد، لا نضمن محاكاة المعاني في اللغة الهدف ومطابقتها للمعاني الأصلية.

إن الترجمة يجب أن تحدث نفس الأثر المفروض أن يكون قد أحدثته في نفسية القارئ أو المستمع باللغة الأصل، نعلم أن هذا شرط يصعب تحقيقه على الأقل في النصوص الإبداعية، ما دام أن درجات تذوقها تختلف باختلاف القراء وطبيعة تعاملهم وتعاطيهم مع هاته النصوص، بالإضافة إلى زمن كتابة العمل وزمن قراءته.

فالأعمال التي كتبت منذ عقدين أو ما يناهز ذلك، ليست هي النصوص التي كتبت في حينها وقرأت في وقتها أو بزمن أقل أو قصير بعد إبداعها، هذا لا ينفي أو يعطينا الحق في أن نقول إن تلك النصوص لم تقرأ في وقتها أو لم تلق الترحيب اللائق بها، ولكن يمكن أن نأخذ العبرة من نصوص شكسبير التي لم تعرف نصوص ولم تحدث تلك الثورة الفنية والإبداعية إلا بعد مرور سنين طويلة. فربما هناك كتاب يسبقون عصرهم في كتابتهم، أو أن الجيل زمن الكاتب لم يكن على نفس درجة وعي الكاتب. ولنا أيضا في كاتبنا بعض من العبرة، حينما (تنبأ) بحدوث زوابع سياسية في قادم الأيام، ومنها ما أطلق عليه بالربيع العربي، ومع أن نصوصه كتبت في التسعينات وهذا لا يجعلنا ننمط الحقبة التاريخية كي نحكم على العمر البيولوجي للكاتب، إلا أنه ورغم حداثة سنه وتجربته إلا أنها أنمت عن وعي كبير وحصافة مسبقة عن بعض الظواهر الذي عالجه في قصصه بنوع من الفكاهة وخفة الدم المغلفة بالسخرية وغيرها من أساليب الإبداع التي تفنن في توظيفها - حسب رأينا كقراء وباحثين في بداية الطريق - داخل المتن الحكائي / القصصي الإبداعي.

ولذا، فإن نظرة -شمولية - على مجموع النظريات يعطينا فكرة - أيضا - على أنها في مجملها توصيفيه عبر تحديد بعض الاستراتيجيات والمناهج والطرق التي لربما - حسب المنظرين - وجب - اتباعها وليس بالزامية تطبيقها حرفيا وبشكل قسري، أي أنه هاته النظريات لا تسعى إلى أن تفرض قوانينها، ولكن تحاول أن تفرض) أو تعرض مجموعة من القوانين المحتملة (الاحتمالات) التي تفتح على المترجم بعضها من مغاليق ترجمة هذا النص أو ذاك، عبر إيجاد صيغ ملائمة تضمن (الصدق) في نقل المعلومات (المضمون والشكل) إلى لغة أخرى. وهو ما يمكن أن يسمى "بالترجمة التواصلية التي تحاول أن تنتج على مسامع قرائها الوقوع نفسه أو الأقرب ما أمكن إليه من ذلك الذي أنتجه النص المصدر على مسامع قرائه الأصليين".¹

¹ Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, page, 44.(P/T)

• - تركيب .

من نافلة القول؛ أن نستشف من كل ما سبق ذكره والذي لم نأتي على ذكره أو ألمحنا إليه في معرض حديثنا عن بعض من هذه النظريات الترجمية، سيصل إلى نتيجة مفادها أنه من غير المعقول أو من العبث الحديث عن "نظريات ترجمة" "بمعناها مادام أنها مقترنة الظهور والتطور بتطبيقات المترجمين.

ومن هنا كان السعي الحثيث والمحاولات الجادة من أجل الوصول إلى نظرية موحدة للترجمة، ولذا فإن كل من اللسانيين واللغويين ما زال ينتابهم الشك حول إمكانية إيجاد نظرية موحدة، تكون شاملة وجامعة بحيث تحتضن وتحيط العملية الترجمية من جل جوانبها، ولكن الذي يرجع إلى التاريخ القديم أو يضطلع بسيرورة الترجمة سيجد أن ذلك يكاد يكون مستحيلا، كونها في هذا الأمر تتشابه أو لنقل إنه ولادة لصيقة بولادة الإنسان، وهي صارت كحاجة من حاجاته الطبيعية التي بدونها لا يمكن أن يتطور أو أن يكتشف نفسه من الأساس عبر اكتشاف الآخر، وذلك، لن يتأتى إلى عن طريق الترجمة، فأحيانا نملك طاقة أو موهبة مخفية في دواخلنا أو بادية علينا لكن لا نراه إلا حينما يكتشفها فينا ذلك الآخر، لأنه يرانا بغير العين التي نرى بها أنفسنا. وأكاد أجزم القول إن الترجمة هي بهذا المعنى؛ أي إنها تتركنا نرى أنفسنا من خلال رؤية الآخر لنا. ولكن هذا ينبنى على -قضية التجنيس والتغريب في النص- لأنهما سبيلان كفيلا بأن يعكسا حقيقة المنقول (التغريب) أي بحضور ثقافة الأصل في العمل المترجم، وبالتالي فرض معاشيته وإن لم نفهمه أو نستوعبه في حينها، وهو الأمر الذي يبدو لنا مقبولا إن لم نقل هو عين الصواب أو قضية أن يشوه المنقول (التجنيس) من خلال طمس هويته النص وقبر ثقافته وجعلها تختلط إن لم نقل تذوب تذوبا قسريا كي تعيش في البيئة المستقبلية. وبالتالي، تعود هذه الثقافة التي تم تجنيسها تعيش تناقضين بين هوية الأصل الذي سكنها ويؤثت تفاصيلها الدقيقة وبين البيئة الثقافية الجديدة التي قد لا تلاقي استحسانا أو ترحيبا من لدن المتلقي المفترض. وهنا نكون أمام نوع من التدجين الفكري والثقافي الذي يتأرجح بين الأصل والتقليد.

ولكن غاية الترجمة كما يتفق، أو تتواضع عليها الآراء إنما تسعى بدرجة أولى إلى خلق التواصل بين بني البشر وتيسير سبل تلاقي هاته الثقافات وجسر الهوة بين الحضارات المختلفة والمتنوعة. ولذا نجد رأي كاتفورد فيما يتعلق بنظرية الترجمة باعتبارها نوعا من العلاقة بين اللغات، وهي بالنسبة له تعتبر فرعا من اللسانيات المقارنة، وإذا ما أخذنا برأي نايدا في هذا الصدد سنجد أنه يؤكد على أن نظرية الترجمة بالنسبة إليه تشمل أو تضم ثلاث مناهج أو استراتيجيات (وهنا نجد تضاربا في الاستعمالات المختلفة للمصطلحات والمفاهيم، ما بين المقاربة، والنظرية والمنهج والطريقة والاستراتيجية و غيرها مما يصعب أحيانا الربط بين هذه المصطلحات، ولذلك نلتمس في هذا الباب العذر من القارئ الكريم حينما يلتبس عليه الأمر، فلربما أمكننا أن نتغلب على هذا الخلط في قادم الدراسات إن شاء المولى عز وجل. بالتحليل والتركيب العميق أو التحويل ثم إعادة الصياغة.

إن المحافظة على المعنى بالنسبة ليوجين نايدا يعتبر من الإوالات وأنه يجب أن يكون أيضا هدف المترجم الذي يحض بالأسبقية عنده حينما الترجمة. لربما قد يظهر للبعض أن الأمر بسيط ولا يحتاج إلى كبير جهد،

باستثناء معرفة يسير أو كثيرة باللغتين حتى يقوم بالترجمة، ذلك أن نقل محتوى لغة المصدر إلى لغة الهدف فيه من الصعوبة الكثير، كون أن العناصر السيمائية والعلامات اللسانية التي تخضع لها لكلمات في كل لغة بالإضافة إلى البنيات التركيبية والنحوية المختلفة لكل لغة على حدة، يجعل الأمر مستعصيا إلى حد الاستحالة تبعا لنوعية النص وزمان كتابته والبيئة التي انتجته والثقافة التي ستنتجه.

قد يبدو للدراس أو المتلقي العادي من سطح النص أنه سهل الهضم ويسير المعنى، فلربما أحيانا نجد صعوبة جمة في تحليل نصوص بلغتنا الأم فما بالك أن تناط بالمترجم نقل هذا المضمون العصي على الذوبان والتنميط، ولعمري أن أحد أهم الدوافع الأساسية التي تساهم في بروز هاته النظرية أو تلك هي الصعوبات التي يواجهها المترجمون أثناء نقل مضامين النصوص، فيسلكون سبيلا مختلفا باتخاذ إجراءات أو اختلاق منهاج معين من أجل التغلب على صعوبة نقل هذا النص أو ذلك. لأننا -بأي حال من الأحوال- لا يمكن أن يقف الدارس أو الباحث مكتوف الأيدي معطل الذهن أمام شقاوة نص، أو غموض علم أو تنكر فني، لذلك وجب إيجاد منافذ أخرى تسهل الاستفادة من هذا العلم، وتفتح مغاليق النص، وتطل على روعة هذا الفن. وإن لم نصل إلى الدرجة المبتغاة في تحصيل ما نريده، تأتي نظرية أو منهج أو طريقة أو استراتيجية أخرى تساعد أو تقترح إمكانيات واختيارات أو بدائل أخرى إلى جانب ما سبقها فتتسخ إحداها أو تعززها. وكله من أجل نجاح العملية الترجمية التي تقتضي نجاح عملية التواصل، وهذا لن يحصل إلا عن طريق النقل (الأمين) لهذا المحتوى و(الشكل) للعمل المراد ترجمته.

إن إعادة صياغة هذا المعنى للنص المترجم له يقتضي نوعا من التعديل والتسوية على مستوى النحو والمعنى، ناهيك عن الاختلافات بين لغتين من حيث توظيفهما للنبر، وترتيب الكلمات، والروابط، وهو ما يجب أن ينتبه إليه المترجم. وحالتنا هاته مع العربية والانجليزية، حيث أن الجملة العربية تبتدأ بالفعل في مقابل الجملة الإنجليزية التي تبتدأ بالاسم، لكن هذا المعطى يمكن أن أقول عنه من خلال هذه التجربة البسيطة في الترجمة. أنها ليست دائما موضع صدق أو بالأحرى ليس ذلك ملزما أثناء العملية الترجمية، ما دام يفنده ما يسمى بعملية "التأخير والتقديم" التي يستعملها الكتاب والأدباء بكثرة في نصوصهم وإبداعهم، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن اللفظة المعجمية تتغير عند الإنجاز الكلامي من مستعمل إلى آخر، ولذلك فمظاهر التقديم والتأخير التي تسمح بجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية، أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة، إنما ليس عبثا أو مجانيا. "فالتقديم سمة أسلوبية لها عظيم الأثر في روعة الأسلوب وإبرازه في صورة حكيمة من الوفاء بالمعاني ومطابقتها لمقتضى الحال، سواء أكانت هذه الحال ملاحظا فيها جانب المخاطبين، أو جانب المخاطب، وهو من أقدر الفنون على كشف خبايا النفوس وسبر أغوارها، ويطوع المعاني للاعتبارات المناسبة التي يراها البليغ حرية، بالكلام"¹

¹ ترجمة البلاغة القرآنية، بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر، إعداد وتحرير: أ.د. حسن درير/ أ.د. يوسف، إريد: عالم الكتب الحديث، ط، 1، 2012، ص 247.

إن ظاهرة التقديم والتأخير إذن، -أقل ما يمكن أن يقال عنها - ضرورة لغوية كانت ولا زالت تستعمل في كلام العرب، مادام المتن الذي نشتغل عليه متنا عربيا/ مغربيا، وتيمة التأخير والتقديم هذه تتيح إمكانية البيان عن النفس وعن المواضع المطروحة للنقاش أو الجدل أو للمتعة حتى، ولذلك فالعرب قديما كانوا حينما ينظمون الشعر أو يكتبون النثر إنما يميلون إلى هذا "المنهج أو الطريقة" في ترتيب الكلمات الذي يقتضيه سياق الكلام وظرف المقام.

" يؤكد بن قتيبة تمكن العرب من البيان، وتعدد طرقهم في الإبانة عن أنفسهم بقوله: "فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما، في نكاح، أو حمالة، أو تحضيض، أو صلح أو - ما أشبه ذلك - لم يأت به من واحد، بل يتفنن: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، يكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"¹

لا شك الذي مارس الترجمة أو يمارسها، يعرف أن هذه العملية الترجمية تفترض وجود نص أصلي، ثم إيجاد مقابل له، سيعلم يقينا أنه من غير الممكن إيجاد مطابق له للأصل تماما، لأننا كما قلنا وقال من قبل ذلك كثير من الدارسين كون عملية الترجمة إنما هي محاولة تقريبية لمعنى النص المضمن في النص الأصلي. أضف إلى ذلك أن المترجم حينما ينقل العبارة من العربية إلى لغات أخرى وهنا نحن معنيون بالإنجليزية فإننا نخرج من سعة التعبير إلى الضيق، ما دام أننا يمكن لنا أن نعبر بطلاقة أكثر في لغتنا الأم عنها في لغة الهدف. بمعنى أننا بشكل من الأشكال سندخل الضيق - على حد قول الجاحظ- على إحدى اللغتين، مهما بلغنا من التوفيق في اتقانها.

إن الطريقة - التي نعتبرها - ممكنة للحد من انزلاقات هذا الضيق هو عن طريق التعديل الذي دعا إليه يوجين نايدا خاصة فيما يتعلق بترجمة الأمثال والعبارات الاستعارية التي يقول أنه يجب أن تتكيف أو تلائم الثقافة المترجم إليها، وإننا في هذا الصدد -نعارض نايدا - مع دائما احتفاظنا بالتقدير والاحترام لمن سبقنا إلى علم أو معرفة- ولكن نحن هنا ندافع عن أطروحة نراها تمثل قناعتنا، أي حينما يدعو نايدا إلى (ضرورة) ملائمة ما نعتبره جوهر ولب الثقافة والموروث الحقيقي للنص الأصلي ومميزاته السوسiolسانية بأن تستبدل بأخرى فذلك نراه نوعا من طمس هوية النص الحقيقية من حيث لم يراد لها ذلك أو أريد لها ذلك. أي بالنسبة لنا كقراء، كيف يمكن لنا أن نعلم أن البومة مثلا في الثقافة الغربية ذات حمولة معنوية حاملة للخير؟، وهو المعنى العكسي تماما لها في البيئة العربية الإسلامية، حير تعتبر نذير شؤم ومدعاة للتطير. فكيف أجعل ذلك المتلقي في اللغة الهدف يعي هذا التناقض أو الفوارق الثقافية والموروثات الاجتماعية التي تتضارب مع ثقافته هو؟ لكن باتباع طريقة يوجين نايدا عبر إيجاد بدائل لهذه الألغاز أو الأمثال في اللغة الهدف، لن يثير تلك النزعة أو المتعة أو ذلك الوقع على نفسية القارئ وهو يطالع ثقافة أو موروثا اجتماعية مختلفا تماما

¹ ترجمة البلاغة القرآنية، بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/ أ.د. يوسف، إربد: عالم الكتب الحديث، ط، 1، 2012، ص 247.

عما عهده في بيئته، فلن نجد بديلاً للبومة كي نعبر عن أنها تحمل الشر أو التطير حينما يؤتى على ذكرها بالسياق الذي يرتضيه المستقبل، أي أننا لو استبدلنا هذا الطائر بطائر آخر يكون هو نذير شؤم عند ذلك المتلقي وفي ثقافته، فلن نصل إلى ما تصبوا إليه الترجمة عبر التعريف والتواصل بين اللغات والثقافات.

ذلك، أنه يجب أن يعلم ذلك القارئ أن البومة عنده في ثقافته وخلفياته الاجتماعية هي نقيض ذلك في بيئة النص الأصل ومنه في مخيلة وذهن القارئ الأصل (العربي هنا)، أما مسألة أن يستوعب ذلك أو لم يستوعبه أو لن يستوعبه، ذلك ليست مهمة المترجم، لأنه ليس مفسراً أو مؤولاً أو موضحاً للنص، نعم أنه يفعل كل ذلك لكن من أجل نفسه كي يستوعب النص ويفهمه جيداً، حتى ينقل هذا المعنى بأقل خسارة ممكنة، لذا نرى ما الدافع إلى هذا المتلقي في أن لا يفعل، أو يقوم بنصف جهد ما قام به المترجم، بأن يحاول فهم ما وجده غريباً في النص وأن يتبينه بالبحث أو السؤال عنه في مختلف المصادر، فكون أننا نترجم ذلك لا يعني أن نمارس ما يمكن أيقال عنه بالترجمة التبسيطية التي تؤدي أو يمكن أن يفهم منها استهزاء من وعي القارئ وذكائه، ونقصد القارئ المترجم له، ولا نعتقد أيضاً أن الكتاب أو الأدباء يسعون إلى تبسيط نصوصهم كي تكون مفهومة لدى قرائهم، إنما يكتبون حسبما تفرضه وتوفره قريحتهم الإبداعية والفكرية، مع -طبيعة الحال- مراعاة عدم الغلو أو المغالاة في توظيف الأساليب والمفردات المعقدة أو التي تحتاج إلى تفصي معجمي لتبيينها ومن ثم تبين مقصدها داخل الجملة أو القطعة النصية.

تعتبر الدقة والضبط والمقروئية، والمعادل، أو المكافئ المعنوي من أهم شروط امتحان صحة السيرة الترجمة، كما يمكن أن يكون طول الترجمة أو قصرها عربوناً على (صحة أو عدم صحة) الترجمة، وقد أشرنا إلى ذلك في تحليلنا سابقاً، إلى هناك بعض الترجمات العربية لبعض القصص الإنجليزية قد تجاور ربع كلمات النص الأصلي من حيث نقصانها، أي كمثال بسيط نجد قصة مكونة من 100 كلمة في اللغة الإنجليزية كنص مصدر، كنص هدف لتصبح الترجمة العربية 70 كلمة، هل كل هذا النقصان لضرورة معينة؟ هل تلك الثلاثون كلمة كانت زائدة أو فيها إطناب؟ وإن كان كذلك، ما الدافع أو المحفز كي نتخلص من هذا الإطناب عبر حذف تلك الكلمات؟ هل نحن متيقنين ومتأكدين أن من بين تلك الكلمات لا يحمل معنى داخل الجملة ومنها داخل النص؟

إننا -في هذه الوضعية- أمام ما يطلق عليها "ترجمة بتصرف التي دعا إليها درايدن، فهل نحن بهذه الترجمة (بتصرف) تحريماً الصدق في نقل مضمون وشكل النص الأصلي؟ ولقد صادفنا ترجمات من هذا القبيل ولكن عبر واسطة؛ أي أننا وجدنا نصوصاً عربية مترجمة عبر واسطة اللغة الإنجليزية، التي بدورها أخذت عن اللغة اللاتينية، أو أي لغة أخرى، فنكون أمام تعذر تشخيص نوع الداء أو الخلل، حينما نجد النص الإنجليزي يفقد أكثر من ربع كلماته حينما نقله إلى النص العربي (الهدف)، فلا نعلم هل الخلل في اللغة الهدف الأولى (التي هي الإنجليزية) ما دام إنها أخذت عن اللاتينية أو لغة أخرى؟ أم الخلل في النقل العربي كلغة "هدف ثانية"؟ وبحضور النصوص الثلاثة الأصلية: اللاتينية، والإنجليزية، والعربية. كيف نخرج بنتيجة تساهم في إغناء نظريات من النظريات؟ أو منهجاً من المناهج؟ ولذلك نحن مثل هاته الملاحظة أخذناها بعين الاعتبار أثناء عملنا على

ترجمة النص، فكنا نحاول أن نساوي على الأقل بين كلمات النصوص مادام أن مقابلات أو مفردات النص ممكنة أو متاحة، أما –كما قلنا – مسألة الإطناب أو الإيجاز الذي يعتور النص الأصلي، ليس مدعاة كي نعطي لأنفسنا الحق بالتصرف في النص عبر الزيادة والنقصان أو بالحذف والإضافة.

وإنما ما يدعم هذه الفكرة أيضا قول يوجين نايدا: "there is a tendency for all good translations to be longer than the originals" ورأيه في هذا الصدد يرى بأن الترجمات الجيدة غالبا ما تكون أطول (شكلا) من الأصول، وإذا ما قارناه لما سبقنا وأن أدلينا به فسند رأيه على تمام النقيض من الملاحظة التي أشرنا إليها والمتمثلة في فقدان النص المترجم كثيرا من وزنه، مما يعني فقدان وزن الأصل، لأن النص المترجم هو مرآة الأصل، وكيفما كان مظهره أو تجلي مضمونه سينعكس بشكل تلقائي في ذهن القارئ المتلقي. لكن سيصدم حينما يجد أن فقرة أو فقرات قد اجتثت من أصلها أثناء عملية النقل هاته.

نعم، نعلم إنه حين تهجير المعنى نكون أمام الربح والخسارة (loss & gain) على حد تعبير كل من باسنيت و Basnet و dickins و Sandor هذا الأخير يرى أن المترجم "يسعى دائما في عمله الترجمة إلى أن يرجح كفة الربح على كفة الضياع، وذلك لأن المعادلة Equivalence، تعد الدرجة الصفر في الترجمة، و(الربح) قيمة إضافية في النص المترجم و(الضياع) قيمة سلبية في النص الأصلي"¹ وإذا ما استحضرننا رأي باسنيت في هذا الصدد حينما تقول: "بمجرد ما يتم القبول بمبدأ عدم التكافؤ أو التعادل بين لغتين نكون أمام مقارنة السؤال المتعلق بالربح والخسارة"² والضياع هنا ليس واردا بمفهومه المطلق، وإنما هو ضياع (في النص المصدر) يتحول إلى ربح (في النص الهدف)، وهو ما يعني فرضية استحالة إيجاد التماثل خلال العملية الترجمة. إن ما أخذه مفهوم الضياع من مناقشة بين المهتمين والدارسين والمنظرين الكثير من الجدل أثناء نقل النص الأصلي من لغة المصدر إلى لغة الهدف وهذا إنما يعكس بصورة واضحة الصعوبات التي تواجه الحقل الترجمي، إذ يتم إغفال ما يمكن للنص المترجم أن يربحه من لغة المصدر، وذلك أن المترجم يكون مضطرا إلى إغناء النص الأصلي وتوضيحه في لغة الهدف، باعتباره نتيجة للعمل المترجم. "لنعود فنقول ان يوجين نايدا حسب ما أورده باسنيت "قد أورد حالة الكويكا وهي لغة شمال فنزويلا، حيث هناك مشكل بسيط في إيجاد مفردات إنجليزية تنال الرضي مثل يقتل (murder)، يسرق، (stealing)، ويكذب (lying) إلخ. بينما مفردات مثل جيد (good)، سيء (bad) وقبيح (ugly)، وجميل (beautiful) التي تغطي مساحة مختلفة من المعاني."³

إن لا إيراد باسنيت لمثال نايدا لحجة ظاهرة على ضرورة حضور ثقافة الأصل في النص المترجم كما دعا إليها وشلايرماخرو والتر بنجامين، أي لو أن غياب هذا العنصر أو ما يسمى بعملية "التغريب" للنص، ما كان يتأتى أو تأتي ل نايدا أن يأتي بناهات الأمثلة الصريحة والواقعية، المنبثقة من صلب التجربة. أي كيف سيعي هذا

¹ ترجمة البلاغة القرآنية، بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر، إعداد وتحرير: أ.د. حسن درير/ أ.د. يوسف، إربد: عالم الكتب الحديث، ط، 1، 2012، ص.8.

² Translation Studies, by Susan Bassinette, 3th edition, Routledge Taylor and Francis Group publishing, London and New York, 2005, pdf, page 38

(P/T)

³ I.Bid, page -38, (P/T)

المتلقي المفترض بهذا التناقض في أبعاد توظيف المعنى للمفردة، ويمكن أن نضرب لمثل هاته الصعوبات السوسيولسانية التي تختص بها كل لغة عن الأخرى، فيمكن أن نقول إن اللهجة المغربية فيها من هذا الشيء. أي الكلمة ترد ضد معناها المتعارف عليها تماما، والتي هل لهجة (لغة مغربية للتداول اليومي) فتحد كلمة "خامجة" (عفنة) التي تغطي مساحة واسعة من الدلالات والتي تنكر تماما لمعناها الحقيقي الذي تحيل عليه في القواميس والمعاجم، فتسمع في التداول اليومي عبارة "حديدة خامجة" أي إن ذهن القارئ سيتجه مباشرة إلى حالة تبعث على النفور والاشمئزاز، حينما يتخيل القارئ قطعة من الحديد متعفنة، ولكن في حقيقة الأمر هي عبارة توشي بعكس ذلك تماما، فيقصد بها "آخر طرار من السيارات أو سيارة باهضة الثمن" فلان يملك سيارة باهضة الثمن أو اشترى سيارة غالية الثمن " فيعبر عنها "فلان شرا / عندو حديدة خامجة" أي سيارة رائعة جدا.

أي أن ما أتى به يوجين نايدا ليس حكرا على ثقافة أو حضارة بعينها، فمهما اختلفت إلا ولها نقطة تلاقي، وإن كانت بغير لسانها، فلربما ذلك راجع للفطرة البشرية. وهو ما يشير إليه أيضا بالمقروئية والحدس لقياس درجة الفهم للنصوص. وإن مناقشتنا لهذه النظريات (بعضها) والآراء حول الترجمة والعملية الترجمية هل كفيل بأن يجعلنا قادرين على تكييف أو بلورة نظرية جديدة في الترجمة؟ نيو مارك يجيب على سؤالنا من خلال التفريق بين نظرية الترجمة واللسانية المقارنة. لأنه يرى أن أي مقارنة على مستوى النحو بين اللغتين كما ينادي بذلك كاتفورد يمكن أن يساعد الطلبة لأن يترجموا، ولكن لن يساهم ذلك في نظرية الترجمة.

إن نظرية الترجمة، وإن كانت إلى جانب التطبيق تشكل وجهان لعملة واحدة فإن نظرية الترجمة غير معنية، أو ملزمة للمترجم بأن يتبع هذا المنحى أو يسلك هذه الطريقة أو يعمل بهذه النظرية أو أن يتخذ هذه الاستراتيجية أثناء عملية الترجمة. ولا يمكن لأحد أن ينكر على نظريات الترجمة مساهمتها بشكل عام في تأطير العملية الترجمية والمترجم على حد سواء.

(المبحث الثاني نماذج لأنواع الترجمة)

❖ أنواع الترجمة

١. - نماذج مختارة (توطئة)

إن النظرية الترجمية بشكل عام مرتبطة بنوع من العلاقة بين اللغات، ولذلك تعتبر فرع من اللسانيات المقارنة، وبالنسبة للنظريات الترجمية تعتبر المقارنة سواء داكرونيًا أو سانكرونيًا بين اللغات غير ذي صلة، ذلك أن الترجمة ممكن وقوعها بين أي زوج من اللغات - أو حتى بين اللهجات سواء كانت مرتبطة فيما بينها أو لم تكن؛ زمنيًا أو اجتماعيًا أو أي نوع من العلاقة بينها. ولذا فإنها غالبا ما تكون وحيدة الاتجاه، أي أن الترجمة مكان انطلاقها أو بداية المسار تبتدئ عند/ من النص المصدر أو نص الانطلاق في اتجاه نص الوصول الذي هو اللغة الهدف. ومن هذا المنطلق يعرف كاتفورد بالقول:

"The replacement of textual material in one language (SL) by equivalent material in another language (TL textual)."¹

فالوعي إذا، بالمسار التاريخي للغة، ومعرفة البيئة الجغرافية التي أنشأتها هو شرط نسبي في نجاح العملية الترجمية، كون أن المترجم إن نجح في فك شفرة هذه اللغة قد لا ينجح في فكها وهي في بيئة أخرى. كما قد لا ينجح في فكها ولو كانت لغته الأم أحيانا.

فإطلاقه الفهم والإدراك ليست مرهونة بمدى إتقان المترجم لهذه اللغة أو تلك، بل تكون أيضا بمراعاة تاريخ النص المترجم، وإلى أي حقبة يرجع هذا النص بما قد يسهم بشكل أو بآخر وعلى درجة كبيرة في بلوغ الهدف من الترجمة، وإن كان ذلك ليس مسلما به، "فمثلا ترجمة نص حديث فيه كلمات عادية، كاسم القهوة مثلا التي لا يجعل الإنسان يفكر في شيء آخر سوى القهوة المتداولة في يومنا هذا"² يعفي المترجم من الخوض في مدلولاتها وعمقها الثقافي وتسلسلها التاريخي وبيئة نشأتها مع العلم أن هذا المدلول في النصوص القديمة كان يعرف بالخمير ولم تكن توجد كلمة القهوة بمعناها هذا في هذا اليوم.

إن الترجمة الجيدة، إذن، تكون بالخروج بنص مترجم أنيق، فيه ما يكفي من الحفاظ على درجة من بساطة المحتوى والخصائص الدقيقة للكلمات ومرجعياتها. كل هذا وذاك، دون إغفال جمهور المتلقين الذين قد تتنوع مشاربهم وبيئاتهم وعقيدتهم، رغم توحدهم باللغة المترجم إليها، وأحيانا بتعدد ألسنتهم التي تجعل نمط الاتصال يخضع لحاجات هذا اللسان البشري، وبالرغبة، أيضا، في أن تصل الترجمة إلى أكبر عدد من الجمهور، وتنال من الشهرة ما يكسبها قيمتها كإبداع وفكر جديد؛ مع مراعاة الحفاظ على هوية النص الأصلي وعدم الضرب في عمقه بجهالة كان ذلك أو تجاهلا.

¹ A Linguistic theory of translation, Catford, J. C. (John Gunnison), 1917- London, Oxford University Press, 1965, Fifth impression 1978, viii, 103 pages illustrations 20 cm (online version)& (pdf).page, 20, (PT)

² علم الترجمة، دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين، ترجمة: الدكتور حميد العوضي، دار الزمان، الطبعة الأولى، 2009، ص 67.

إن هذا يجعلنا نستدعي بشكل ما النظرية الوظيفية التي دعا إليها نورد Nord 1991 حيث يعتبر الفعل الترجمي فيه نوع من التداخل بين النصوص و "نص الانطلاق /المصدر ونص الوصول / الهدف، غير أنه يرى في نفس الوقت ضرورة المترجم لتكييف النص الأصلي ومقتضيات لغته، حجته في ذلك أن العنصر البشري أو الكلام البشري فيها من التجارب المشتركة التي تمكن من عملية التألف والتقارب بين الشعوب والثقافات" ومن المعروف أن تاريخ الثقافة الإنسانية هو تاريخ لا تنطبع فيه التبادلات والتمازجات بين الثقافات المختلفة، وتستفيد فيه ثقافة أمة من الأمم من الثقافات الأخرى عن طريق الحوارات والتبادلات حتى تستطيع أن تتواكب مع تطور العصر وتزامن مع تقدمه"

¹ ولذلك، تتفرع دراسات الترجمة وتتشعب والهدف منها جميعا الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصلي. وقد يكون من خلال اعتماد الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، أو المزج من الاثنين، إذا ما اضطر المترجم إلى هذا الأسلوب أو ذاك للمحافظة على المعنى أو الشكل، كون "إن عدد من الدراسات التي تقسم الترجمة إلى نوعين: الأول، الترجمة الشفوية أو الفورية أو التتبعية وهي قديمة قدم العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين البشر وتزداد الحاجة إليها في عصرنا هذا. عصر الاتصالات الدولية، وقد كان حظ الترجمة العلمية والأدبية في هذا النوع قليلا. أما النوع الثاني فهو الترجمة الكتابية وهي أوسع انتشارا وأكثر ديمومة من حيث كونها وسيلة الاتصال والمثاقفة acculturation والنقل الحضاري العام بين الأمم، وهي تمتاز بالدقة والتأني والأهمية الثقافية بالمقارنة مع الترجمة الفورية، وقد تحققت الترجمة العلمية والأدبية وانتشرت عبر الكتابة."²

لقد تخطت دراسات الترجمة الآن الكلام القديم الذي يحاول الحط من قيمة دراسة الترجمة وممارستها. والحق، أن نظرية الترجمة وممارستها مرتبطتان ارتباطا لا تنفصم عراهما، وتتم عملية الإغناء بينهما على نحو متبادل ومستمر، لأن النتاج الترجمي هو نتيجة لعلاقات معقدة على الصعيد الدلالي والنحوي والعلمي، وهذه العلاقة يجب ألا أن ينظر إليها بأي حال من الأحوال من خلال نظرة عتيقة تنظر إلى الترجمة على أنها عمل ثانوي.

ومما لا شك فيه أن هذه الملاحظة قد تطرقنا إليها في سابق تحليلنا لبعض النظريات الترجمية، حيث وكما سبق أهل العلم والتنظير إلى ذلك ألا نجاح لأي عملية ترجمة بمعزل عن النظريات الترجمية، ولا نجاح لأي نظرية ترجمة أيضا بمعزل عن التطبيق والممارسة، أي كل يمد الآخر بما توصل إليه أو بما يواجهه من إشكالات وصعوبات أثناء الفعل الترجمي.

¹ مجلة كتاب العربي، الثقافة العربية في المهجر، ال جزء2، الكتاب 91، الناشر: وزارة الاعلام-مجلة العربي/الكويت، ط1، يناير 2013. (حضور الثقافة العربية في الصين قديما وحديثا (مقال) د. زانغ يونغ)، ص59.

² الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف: مجموعة من الكتاب، الكتاب 67، الناشر: وزارة الاعلام -مجلة العربي مجلة (سلسلة) كتاب العربي -- /الكويت، ط1، يناير 2007، ص191

تنقسم الترجمة في مختلف الأدبيات التي تتناول نظرية الترجمة إلى نوعين رئيسيين هما:

الترجمة الحرفية (literal translation) والترجمة الحرة (free translation). ويُذكر في بعض الدراسات نوع ثالث هو المحاكاة (imitation) وهي تلك الترجمة التي تنطوي على درجة كبيرة من التصرف بحيث لا يبقى من النص الأصلي إلا فكرته الرئيسية.

وتجري المقابلة بين هذه الأنواع وبين مزايا كل منها ومشاكله، وكثيرا ما تلخص دراسات الترجمة إلى أنه لا مفر من استخدام مزيج من نوعين لإنتاج ترجمة تفي بالغرض الأساسي وهو نقل النص من لغة إلى أخرى بأقل قدر من الخسارة، سواء في المعنى أم في الشكل. وتعدد تسميات النوعين الرئيسيين لتبقى المقارنة بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة.

فكثيرا ما تجري المقابلة بين الترجمة الأمينة بمعنى الحرفية، والترجمة بتصرف بمعنى الحرة أو الترجمة الحرفية والترجمة التأويلية بمعنى الترجمة الحرة، أو الترجمة المباشرة بمعنى الحرفية والترجمة غير المباشرة بمعنى الحرة. أما النوع الثالث من الترجمة، والذي ذهب إليه درايدن وسماه بالمحاكاة، فقد يعبر عنه أحيانا عنه بالأقلمة أو الاقتباس أو الاستلهام أو إعادة الصياغة.

ومهما اختلفت التسميات يبقى المقصود التفريق بين الترجمة الحرفية وهي ترجمة كل كلمة بكلمة وكل سطر بسطر، والترجمة الحرة التي يسعى المترجم فيها على إبقاء كاتب النص الأصلي نصب عينيه، لكنه لا يركز على كلمات النص الأصلي بقدر ما يركز على المعنى، وقد يوضح المترجم المعنى ولكن لا يجوز له أن يغيره.

أما المحاكاة، فيعيد المترجم فيها كتابة النص الأصلي بغض النظر عن كلماته أو معناها، ويعطي نفسه حرية التغيير فيها كما يحلو له. وقد يكون أقرب الأمثلة إلينا لهذا النوع من الترجمة هي ترجمة ابن المقفع لكليلة ودمنة. ورأى درايدن أن المحاكاة أفضل طريقة يمكن بها للمترجم أن يفرض نفسه ولكنها أكبر إساءة لسمعة وذكرى الموتى.

والجدير بالذكر أن المحاكاة كانت من أنواع الترجمة الأكثر انتشارا، فكان شيشرون يترجم وكأنه يخطب هو بنفسه، وعندما أتهم القديس جيروم بعدم الدقة في الترجمة، دافع عن نفسه بأنه يترجم المعنى وليس الكلمات.

1. الترجمة الحرفية.

إن الاهتمام الكبير بعملية النقل من لغة إلى أخرى وتعدد الآراء والنظريات حول كيفية تنفيذ هذه العملية والحماس الكبير الذي يبديه أحد الكتاب أو العلماء لهذه الطريقة أو الأخرى دليل على تعدد أغراض الترجمة والنتائج المنتظرة منها. ومنه فإن الترجمة الحرفية هي إيجاد اللفظ المرادف في المعنى من اللغة العربية لكل كلمة مفردة من النص المراد ترجمته، وبالطبع هذه أسوأ ترجمة ممكنة لسببين:

- 1- إنه يوجد هناك ألفاظ في اللغات الأجنبية لا يوجد لها مرادف في اللغة العربية، أو العكس.
- 2- للغات الأجنبية قواعد بلاغية ونحوية تختلف عن الموجودة في اللغة العربية، وعدم مراعاتها يؤدي إلى تشويه وغموض المعنى لدى النص الناتج عن الترجمة.

إلا أن الترجمة الحرفية هي أسهل طريقة للترجمة، إذ لا تتطلب معرفة المترجم باللغة المراد ترجمتها ولا يحتاج إلا لقاموس ثنائي اللغة. وهذا الأمر فيه استسهال، ولا يمكن لأي مترجم أن يقوم بالترجمة مادام لا يحسن ولا يتقن اللغة الهدف واللغة المصدر، ولا يكفيه في ذلك الاعتماد على القاموس والمعجم فقط لتحقيق وإخراج نص مترجم مقروء ومقبول المعنى.

ويعرف نيومارك الترجمة الحرفية بأنها تحول البنى القواعدية للغة المصدر إلى أقرب مرادفاتهما في اللغة الهدف، والترجمة الحرفية تهدف بالدرجة الأولى إلى إيجاد مكافئات لغوية لجميع الكلمات الواردة في النص الأصلي كما لو كانت خارج سياقاتها، وذلك يعني أن الترجمة الحرفية تسعى نحو إيجاد مكافئ لغوي ثابت قدر الإمكان لكلمة اللغة المصدر في اللغة الهدف. ويصبح هذا المكافئ الأكثر شيوعاً والأقرب في الحضور والاستدعاء الذهني عند عقد مقابلة لغوية بين اللغتين المصدر والهدف.

"فالترجمة، إذن، هي تفسير كلام ونقل سياق لجمهور مستهدف؛ إذا نظرنا إليها من تحت المنظار استطعنا القول إنها تجسير للفجوة القائمة بين الحضارات. ومن أجل بلوغ هذه الغاية، لابد للمترجم أن يعتبر نفسه لا كناسخ يخضع كلياً للنص الأصلي ولغته، إنما كمبدع، تقع على عاتقه مهمة إيصال عمل مبدع يستطيع أن يخلق في نفس القارئ التأثير عينه، والجمالية ذاتها اللذين خلقهما النص الأصلي"¹ ولذا، تتفق نظريات الترجمة على أن الاتصال اللغوي - بما فيه الترجمة - لا تقتصر عناصره المؤثرة على المرسل والمتلقي والرسالة فحسب،

¹ الترجمة والتلاقي الثقافي، أبحاث وأعلام 6، تأليف: مجموعة من الباحثين، مطبعة فضالة المغرب، 1998، ص 71.

وإنما تشتمل كذلك على السياق، والوسط الذي تنتقل فيه الرسالة، والوضوء، أو المؤثرات الخارجية التي ينتج عنها استحالة بلوغ الرسالة إلى الملقى أو وصلها إليه بصورة مشوهة أو مختلفة.

وهكذا بحثت نظريات الترجمة في السياق الثقافي والاجتماعي الذي تصاغ فيه الرسالة ومدى تأثير الترجمة من جراء توافق أو تباين بين اللغتين الناقلة والمنقول منها من حيث بنيتها الصرفية والنحوية والدلالية والأسلوبية. وما ينتج عن ذلك من إحاطة المترجم بالوسط الثقافي والاجتماعي للغتين ليتمكن من سد الثغرات الموجودة في اللغة الناقلة عند الضرورة.¹

وفي مبحث الدلالة تطرقت نظريات الترجمة إلى طبيعة المعنى بتحليل العلاقة بين الشيء والمفهوم والكلمة، أو بين الدال والمدلول والدليل طبقاً لمفهوم أوكدن (Ogden) وريتشارد (Richards) وأكدت أن العلاقة بين الشيء واسمه علاقة اعتباطية غير ثابتة. "وحتى لو تمكنا من تحديد معاني الكلمات وحصرها في معجم، فإن ذلك لا يخدم المترجم كثيراً لأن الترجمة تعنى من الأساس بنقل معنى النص. وليس معاني الكلمات المفردة. من لغة إلى أخرى. والنص لا يتشكل من قائمة مفردات فحسب وإنما من بنيات نحوية ودلالية وأسلوبية تنتظم فيها تلك المفردات. ولهذا فإن معنى النص لا يساوي بطريقة حسابية مجموع المفردات المكونة له." وعلاوة على ذلك فإن للكلمة الواحدة عدة معان طبقاً للسياق الذي ترد فيه، وقلما نجد كلمة تقتصر على معنى واحد على مر العصور نتيجة لظواهر لغوية عديدة مثل (التغير الدلالي) و(التوسع الدلالي) و(المجاز) وغيرها. إضافة إلى ذلك، فإن لكل كلمة إحياءات وظلال هامشية ترتبط بثقافة المرسل والمتلقي وخبرائهما العاطفية والاجتماعية

ومن جهة أخرى يعكس التضارب أو التنوع في المعاني وتعدد دلالات الكلمة داخل كل لغة ومنها داخل النص، يوحي ذلك على أن الثقافات تبقى مختلفة ولا تتوافق في تقطيعها للواقع أو تفاعلها معه، فإن اللغات لا تتفق أيضاً في دلالات مفرداتها أو عدد تلك المفردات أو التراكيب. ومن هنا فقد لا نجد لكلمة ما أو تركيب ما في إحدى اللغات مقابلاً كاملاً أو جزئياً في لغة ثانية. ويزداد الطين بلة إذا كان الأمر يتعلق بترجمة نص شعري إذ لا يقتصر الأمر آنذاك على نقل الدلالات الحقيقية والهامشية والإيحائية للكلمات فحسب، بل يتعلق الأمر كذلك بصعوبة مجازة المكونات الصوتية كالنبر والإيقاع والنغمة للمحافظة على الوزن الأصلي. ناهيك عن القافية وتأثيراتها الصوتية والنفسية. ولهذه الأسباب وغيرها قد يضطر المترجم إلى سد بعض الثغرات اللغوية أو الأسلوبية أو الثقافية لإبلاغ فحوى النص المترجم إلى المتلقي على أفضل وجه.

¹ الترجمة والتلاقي الثقافي، أبحاث وأعلام 6، تأليف: مجموعة من الباحثين، مطبعة فضالة المغرب، 1998، ص 137.

وأدت الطرائق المختلفة التي ينتهجها المترجمون إلى ظهور أنواع ومستويات متعددة في الترجمة. ولذا فإن جميع نظريات الترجمة المعاصرة تتطرق إلى تصنيف نوعي لهذه المستويات، مثل الترجمة المباشرة والترجمة الحرفية والترجمة المعنوية، والترجمة والنقل (يفرق بعضهم بين المصطلحين في أن الأول يتناول الترجمة من اللغة (أ) إلى اللغة (ب) في حين يعني الثاني الترجمة من اللغة (أ) إلى اللغة (ج) عبر اللغة (ب))، أي الترجمة عبر الوساطة كترجمة نص إنجليزي مترجم عن اللغة اللاتينية مثلاً، وقس على ذلك كما حدث حينما ترجم الغرب العلوم والفلسفة وغيرها -من الموروث الإنساني الذي كاد يضيع - عن العربية التي ترجمت عن السريانية واللاتينية والإغريقية. أي أن الترجمة بواسطة كانت منذ عهد بعيد، وكما هو حال الأعمال الأدبية المترجمة في وقتنا التي تكون مكتوبة في الأصل من طرف كتاب أو دارسين أو نقاد ألمان أو روس، وقد أخذ العرب الكثير من ذلك عبر ترجمتها للنقول الإنجليزية والفرنسية المأخوذة بدورها عن تلك اللغات في أصلها.

ولقد اعتبر القرن التاسع عشر أحد أهم العلامات أو المحطات التاريخية التي أرخت للعودة الظاهرة إلى الترجمة الحرفية. "فقد نالت الترجمة حظها من إعادة الاعتبار فاتجهت إلى ترشيد ممارستها وتحسينها من الانحرافات وسوء الفهم الذي خالطها لحقبة طويلة. ومن ذلك على وجه الخصوص شهود انبعاث مفهوم "الأمانة" الذي تلاكأ العمل به خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهو المفهوم الذي سيصبح بمنزلة عقيدة."¹

لذا، لن نجزم بمدى حرفية أو اللاحرفية الترجمات التي نصادفها، بما في ذلك الآداب العالمية من روايات وقصص ومسرحيات وأعمال نقدية وإبداعية وتربوية. التي غالباً ما تلقينا هذا الموروث الغربي والثقافة الغربية وطريقة تفكير كتابهم ونقادهم وفلاسفتهم عبر وسيط اللغة العربية.

والمقصود بالحرفية -على وجه الترجيح -هو أن تحافظ الترجمة على طرائق التفكير والإحساس والحديث والتصرف والعيش التي كانت للقدمات والتي كادت ظاهرة "الجماليات الخائئات" أن تجهز عليها.

ويعتبر شاطو بريان أحد زعماء الترجمة الحرفية، فهو يعتبر من أحد أعظم كتاب النثر في القرن التاسع عشر، بل أحد أولئك الذين أسسوا للنثر الشعري في الأدب الفرنسي الذي سيطوره بودلير فيما بعد بطريقته الخاصة. فقد كان يعتقد أنه اجترح أسلوباً "ثورياً" في الترجمة أقامه على طريقة النقل طبق الأصل Le Calque الذي يقضي باقتفاء أثر التركيب النحوي الإنجليزي كبديل لقواعد الفرنسية السليمة. ويكثر من استعمال الشواهد وتوليد الألفاظ الجديدة والإبقاء على "الكلمات الشنيعة" و "الألفاظ الشعبية" التي

¹ الترجمة والتلاقح الثقافي، أبحاث وأعلام، 6، تأليف: مجموعة من الباحثين، مطبعة فضالة. المغرب، 1998، ص 173.

يزخر بها نص ميلتون، وقد نعتبر أن هذه الطريقة هي الأصح - في نظرنا - ما دمنا نسعى إلى الأمانة والمصدقية في نقل مضمون النصوص، وشكلها. ولذا فإن الترجمة الحرفية لدى شاطوبريان لا تعني كلمة كلمة، فهو قد ترجم "الفردوس المفقود" نثراً مع أنه نص شعري ملحي يحاكي الأوديسا والإلياذة. ولكنه نثر شديد الشعرية من ذلك النوع الجديد الذي نشأ مع روسو وديدرو وبودلير والمترجم نفسه. وبذلك ستصير الترجمة الحرفية مشروعية جمالية وثقافية حملها القرن التاسع عشر من بعد ما كانت مرتبطة بما هو ديني وفلسفي، وبذلك شكلت هذه المرحلة إعلاناً للقطيعة مع الماضي المثقل بأشكال التطبيع والتملك والإلحاق لمنتجات وأفكار الأمم الأخرى، إن الترجمة التي تسعى إلى التطابق مع الأصل، من شأنها أن تمكننا من فهم أفضل للأصل عندما تقودنا إلى النص الأولي أو البدئي.

إن الترجمة بهذا المعنى تعمل على إغناء ثقافة وفكر ولغة القارئ المفترض عن طريق تطعيمها (أي ثقافته وفكره) بما هو مختلف وبالتالي يعتبر مستجداً بالنسبة له، بحيث يجد ما يعارض ثقافته من داخل الثقافة الأجنبية فيتعلم أن يحترم الآخر ويتقبل الاختلاف، وتلك لعمري أسى درجات الحوار الممكن بلوغها في التعامل والتواصل مع الآخر، عبر التعايش مع الآخر، علاقة تبدأ من الحوار الذاتي أي إمكانية ضبط النفس أو انفلاها أمام محتوى أو مضمون ثقافي أو فكري أو إيديولوجي معين، فيدعوك إلى التروي والعودة إلى قراءة العمل من جديد والتفكير فيه، وهو ما لم يمكن توقع حصوله لو أن عدم ضبط النفس وقع وجهاً لوجه أمام محاورك، وسيأخذ ذلك مدة طويلة (أي قطيعة) كي يتم رتق هذه الهوية التواصلية بينك وبين الآخر.

وقد تناول العلماء هذا المفهوم من وجهات نظر متعددة، فرأى والتر بنجامين الفائدة ذاتها من الغريب في النص ودعا إلى إثراء اللغة المترجم إليها من خلال عملية الترجمة واستخدام العبارات الغريبة، بل ذهب إلى أن الترجمة هي الأدب الوحيد المسؤول عن مراقبة نضوج اللغة الأصلية وولادة تعابير جديدة في اللغة المترجم إليها. يقول:

« Translation is so far removed from being the sterile quotation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the bright pangs of its own.”¹

وأكد بنجامين على أن وظيفة المترجم هي التماس الأثر المقصود من العمل الأدبي وإظهار صدهاء في الترجمة. وأكد كذلك على أهمية إبراز الاختلاف اللغوي بين النص الأصلي والنص المترجم، حتى إنه ضحى

¹ The task of the translator in: Lawrence Venuti. The Translation studies reader by Walter Benjamin. London and New York: Routledge, 2000. P- 18.

بسلامة تركيب اللغة المترجم إليها من أجل المحافظة على غرابة التعبير في الترجمة، وذلك اقتناعاً منه بأن هذه العملية تؤدي إلى إطلاق سراح اللغة الصرفية التي هي عبارة عن الأثر المقصود من لغات العالم مجتمعة وليس من لغة واحدة فقط. لكن الترجمة الحرفية التي كان يتصورها بنجامين تقوم على أن الكلمة هي العنصر الأساس في عمل المترجم وليس الجملة ولا المعنى أو المضمون، بل كان يرى أن الهدف من الترجمة ليس نقل المضمون، وإنما التوفيق بين اللغات جميعاً والتقريب بينها من خلال تحرير النص الأصلي، بالقول:

"A real translation I transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, a though reinforced by its own medium to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves that words rather than sentences to be the primary element of the translator"¹

وهنا يختلف بنجامين عن من سبقوه في تصوير عملية الترجمة كحملة عسكرية لغزو النص وأسر المعنى والظفر به، ويصفها بعملية تحرير من قيود النص. ولكن هل المطلوب حقاً من الترجمة الحرفية أن تجسد النص الأصلي بتراكيبه الأصلية مهما كانت غريبة عند القارئ؟ لقد رأي درايدن أن من المستحيل إنتاج ترجمة حرفية وجيدة في الوقت نفسه. لذا وصف الترجمة الحرفية كمن يرقص على الخيط مكبل القدمين. بالقول:

"This much like dancing on ropes with fettered legs; a man lay shun a fall by using caution; but the gracefulness of motion id not to be expected: and when we have said the best of it, this but a foolish task; for no sober man would put himself into a danger for the applause of escaping without breaking his neck"²

فالناقل الحرفي ينطوي على صعوبات متعددة لا يمكن حلها جميعاً، إذ ينبغي أن تنقل الترجمة الحرفية أفكار الكاتب وكلماته، وأن تجد المقابل لها في اللغة المترجم إليها. وعلاوة على هذا كله، ينبغي أن يحصر المترجم نفسه في عدد الكلمات وموسيقاها.

¹ The task of the translator in: Lawrence Venuti. The Translation studies reader by Walter Benjamin. London and New York: Routledge, 2000, page 21.

²

ونجد هيرفي وهيجنز (1992)، Hervey & Higgins اللذين أشارا إلى المصطلح الترجمة الحرفية "direct translation" بـ "interlineal translation" وهي الترجمة التي تنحاز أو تكون منحاز إلى النص المصدر. التي هي على النقيض من الترجمة الحرة، وهما يريان أن الترجمة ليس ملزمة باحترام قواعد اللغة الهدف على حساب التوضيحية بقواعد لغة النص المصدر. لكن يعتبران كل من هيجنز وهيرفي أن مثل هاته الترجمة هي نادرة إلا فيما يتعلق بـ النصوص البيداغوجية والتربوية والتعليمية حيث يقولان:

"Interlineal translation is rare, and is normally only used in languages teaching or descriptive linguistics"¹

إن هذا الرأي يقر بشكل من الأشكال أو يصرح بشكل يكاد يكون مباشرا عن إمكانية توظيف واتباع طريقة الترجمة الحرفية في ترجمة النصوص الأدبية والإبداعية، مع العلم أن اللسانيات الوصفية لا تقرر بنظرية

أو نوع أو منهج ترجمي معين أثناء ترجمة النصوص. وفي هذا الصدد ومن محاور النقاش حول نظرية الترجمة ما إذا كان الهدف من الترجمة أن يترك المترجم الكاتب مكانه ويحمل القارئ إليه أو أن يترك القارئ مكانه ويحمل الكاتب إليه. كما يقول عالم اللاهوت والمترجم شلايرماخر:

Either the translator leaves the writer alone as much as possible and "moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader"².

ويعني شلايرماخر بالخيار الأول أن ينتج المترجم نصا يحتفظ بجميع خصائص النص الأصلي حتى ولو اضطر إلى استخدام تراكيب غريبة عن اللغة التي يترجم إليها، فالهدف هو إبراز المصدر الأجنبي للنص وما هو غريب فيه والاستفادة منه لإثراء اللغة المترجم إليها. وهذا ما أشار إليه شلايرماخر "بتغريب النص" (foreignization).

أما الخيار الثاني، فهو أن ينتج المترجم نصا في اللغة المترجم إليها كما لو كان نصه أصلا، وهو ما يعبر عنه شلايرماخر بـ: تجنيس النص (naturalization) لكن هذا يقتضي، برأي شلايرماخر، أن يحذف المترجم أجزاء بكاملها لأنها خارجة عن نطاق ثقافة اللغة التي يترجم إليها، وهذا ما يقود إلى المحاكاة أو إلى

¹ Dictionary of translation, Mark, Shuttle worth & Moira, Cowie, published by Routledge – 2014. New York, USA. Page -81. (PT)

² On The Different Methods of translating, by Schleiermacher, Friedrich t, (2012), translated by Susan Bernofsky, Routledge, and London. Chapter 4.

خليط من المحاكاة والترجمة وبذلك يكون قد أفسد النص الأصلي وشتت القارئ بنقله تارة إلى عالم لغته هو وتارة إلى عالم الكاتب.

وغير بعيد عن الخيار الأول الذي دعا إليه شلايرماخر نجد أنطوان برمان يسلك نفس الرأي أو يتخذ موقفا مماثلا حينما قال: "وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل، كما إنها ليست نشاطا أدبيا وجماليا خالصا، فالكتابة والتبليغ يكتسبان معناهما عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمها.

وتتمثل إحدى المهام الأساسية لنظرية الترجمة، في تحديد هذا الهدف الأخلاقي بالضبط، ناهيك عن إخراج الترجمة من الشرنقة الإيديولوجية التي توجد فيها. "لكن هذه الأخلاقية الإيجابية تفترض بدورها شيئين اثنين وهما: الأخلاقية السلبية والممارسة التحليلية. تعني الأخلاقية السلبية نظرية في القيم الأيديولوجية والأدبية، وهدفها هو صرف الترجمة عن مقصدها الحقيقي [...] وأنا أسمى ترجمة رديئة، تلك التي تقوم بنفي ممنهج لغزابة العمل الأجنبي، بحجة التبليغ"¹ وبهذا المعنى، يصبح دور الترجمة مساعدا على تحرر الماهية الخالصة للغة، الذي يلخصه الحرف، كون هذا الأخير يحتوي أو يضمّر طاقة لا متناهية من الإبداع، أي أن هذا الحرف (في لغة الاستقبال) يتحول من دور النسخ والتشويه أو الخيانة للغة وثقافة الآخر، إلى مقام لاستقبال الغريب في حرف لغة المصدر. لذلك "نكون أمام عملية نوعية من شأنها أن تعمل على تحقيق الغاية الأخلاقية التي تحدث عنها بول ريكور ودريدا وهي الضيافة"² والمقصود بالضيافة كما يحيل المعجم، وفي التداول اليومي أنها لها حمولة معنوية ذات أخلاقية إيجابية تتمثل في استقبال الآخر أو ما يمكن أن نسميه ب (الثقافة الضيف) بنوع من الحفاوة داخل إطارها الجديد أو بيئتها الجديدة، مهما ابتعدت المسافة.

ونستشف من هذا، أن كبار المنظرين والمفكرين من اللسانيين واللغويين ممن أحاطوا عملية حضور الثقافة الأصلية للنص المصدر داخل العمل المترجم عبر عملية تغريب النصوص. وشلايرماخر وأنطوان برمان، وولتر بنجامين، وبول ريكور ودريدا، ونحن نراها – حسب رأينا- موقفا يستدعي الاحترام رغم ما قد تحدثه مسألة الاحتفاظ بثقافة الأصل من صعوبات أثناء نقلها إلى لغة النص الهدف.

¹ الترجمة والجرف أو مقام البُعد، تأليف: أنطوان برمان، ترجمة وتقديم: د. عز الدين الخطاي، مراجعة: د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2010، ص 14-15.

² المصدر نفسه، ص 22.

وفي نفس السياق نجد انطوان برمان يستشهد بنص لإدجار آلان بو الذي يشدد فيه وينافح بقوة عن الترجمة الحرفية، وقد شبه العملية في بداية الأمر بصورة الفسيفساء لكن يحتاج إلى التنميق والتدقيق. وهذا لربما سيحتاج إلى شهور أو سنوات، وهو ما لا يقدر على صبره العديد من المترجمين، بحيث تبرز نظريات وطرق ومناهج عبر الممارسة الشخصية لكل مترجم، ولكن لا في الحاضر ولا في الماضي – يورد برمان على لسان آلان بو- انتبه أو أهتم المترجمون بمهام الحرف، حيث أن أغلبية "نظرياتهم" (ويوردها بين مزدوجتين بما يشي بنوع من التحفظ على هذه النظريات أو على المفهوم "النظرية" نفسها)، تتأسس انطلاقاً من أعمالهم بحيث تنتقدها أو تبررها، وتنظر إلى الترجمة الحرفية بعين الاحتقار أو "الزعة الحرفية" (literalism)، مع أن مفاد الترجمة بالأساس هو ترجمة الحرف والنص باعتباره حرفاً.

إننا نرى أن المترجم – وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك – غير معني بمحتوى النص الأصل، إلا فيما يخصه هو كقارئ بالدرجة الأولى، مما يعني لا يستطيع مترجم كيفما كان أن يعكف على ترجمة نص من أول لقاء به وإن كان واقعا تحت ظرف قاهر، ونعطي مثالا هنا بطلبة الترجمة حينما يمتحنون في نهاية الفصل، بأن يطلب إليهم ترجمة نص ما، بالإضافة إلى توفر المعاجم والقواميس إلى جنبهم، كل هذا وذاك، فلن تجد طالبا أو ممتحنا واحدا يشرع في الترجمة من أول وهلة، لماذا؟ لأنه لابد من أن يقرأ النص جيئة وذهاباً من أجل الاستئناس بلغة النص أولاً، و(محاولة) استيعاب مضمونه ثانياً، وإن كانت هي نفسها عملية غير مضمونة النتائج (أي لا نعلم إن كان الطالب أو الممتحن قادراً على الغوص في مفاصل النص حتى يكون قادراً على نقله إلى لسان غير لسانه).

إذن؛ إذا كان هذا هو حال الممتحن، أفلا نعتبر المترجم المحترف ممتحناً؟ خاصة وأنه لا يترجم في (غالباً الأحيان) تحت الضغط أو لظرف معين، كما هو الحال مع المترجم الشفهي (عبر الترجمة الشفهية المباشرة) والمستمع لهذه الترجمات وإن كانت في أغلبها سياسية أو رياضية، أو في نادر الأوقات ثقافية سيندهش من حجم التصرف في الترجمة والقفز على مصطلحات كثيرة أو مفاهيم كثيرة، وأحياناً تسمع معاني ألصقت بكلام المتكلم لا علاقة لها مع مقام الكلام أو المناسبة، ولكن نحن نلتمس العذر لهذا المترجم مهما بلغت احترافيته وسعة اطلاعه، لأن في الترجمة الفورية تحتاج إلى تركيز كبير وسرعة بديهية وحس إضافي، هذا الحس الذي يمكن أن يستشفه المترجم من قسمات وجه المتكلم ونظرات عيونه ونبرة صوته وإشارات وحركات يده، كلها تساعد المترجم على أن يتنبأ أحياناً بقصد المتكلم. هذا إذا سلمنا أن ميدان السياسة أو الرياضة كما في الآونة الأخيرة حيث بدئنا نلاحظ الترجمة الفورية لمعلقين رياضيين يترجمون للاعبين دوليين سابقين أو مدربين أو في

هيئات رياضية عُلِّيا ناطقة بغير العربية. وهو الأمر نفسه نجده في الترجمات الفورية التي تعقد على شاشات التلفاز أو من خلال استضافة شخصية سياسية أو قانونية لإحدى البرامج، مع العلم أننا إذا أخذنا بمسألة أن الحقل الدلالي السياسي (وإن كان مأكرا أحيانا) إلا أنه لن يأتي بجديد تتطلب معه الكلمة معجما أو قاموسا.

ولذا، فالمرجم المتخصص هنا، يكون على علم وصار مستأنسا للديباجة اللغوية المعهودة التي تكون في مثل هاته اللقاءات، فإذا استثنينا جانبا تلك الرسميات اللغوية من مقدمة وترحيب وخاتمة، والتي صارت لازمات لفظية يحفظها السياسي عن ظهر قلب، فما تبقى من الرسالة يكون قصير ومقتضبا ومركزا. وهو ما لا يمكن أن يكون في النصوص الأدبية الإبداعية المليئة بالإيحاءات والمغرفة في الرمزية والاستعارة وأساليب الإبداع.

إذن؛ نستنتج من كل هذا أن المترجم (مهما علا شأنه أو تقادمت تجربته) سيبقى لا محالة مبتدأ أمام أي نص جديد يصادفه، ولذلك ليست له الصلاحية في أن يترجم ما فهمه - وإن كان هذا ليس انتقاصا من ذكائه أو فهمه- ولكن يترجم الحرف والنص، ويترك للقارئ متعة التنزه في النص أو أن يعيش غربته بنفسه لأنه حينما يترجم النص على أساس ما تم فهمه، هذا يدفع المترجم إلى أن يمارس الترجمة التحليلية كما ينادي بها البعض ونحن نراها غير ذي منفعة في هذا الشأن حسب فهمنا دائما المتواضع، لأن المترجم وإن كان يمارس النقد من خلال القراءة إلا أن دورها ينحصر في الترجمة ولا يمكن بحال من الأحوال أن يمتد إلى خصوصية النص الأصلية. عبر آلية النقد، ومن ثم الزيع بمهمة الترجمة إلى النقد. وهو ما يتعارض وغاية الترجمة الحقيقية.

و يورد أنطوان برمان لبعض النماذج من الترجمات التي يراها مشوهة للأصل، خاصة بعض الأعمال الشعرية للويس لابي (louise Labbé) ومن هؤلاء الشعراء المحدثين أتى على ذكر بعض منهم من أمثال بودلير و ملارمي، و جورج فاليري، و ريلكه، .. وغيرهم، ممن اعطوا الحق لأنفسهم في أن يتصرفوا في النصوص. "لكون" قوانين" الحوار بين الشعراء حسب رأيهم تفهمهم من واجبات الترجمة، لتنتج لنا في الحقيقة ابداعات جديدة هي أبعد ما يكون عن الأصل¹ أي غياب ذلك الخيط الرابط بين الأصل والهدف، وضياح العقد الناظم، هذا العقد الذي نظنه يتجسد في حضور "الغريب" في النص الهدف، يمنع بطريقة

¹ الترجمة والجرف أو مقام البُعد، تأليف: أنطوان برمان، ترجمة وتقديم: د. عز الدين الخطابي، مراجعة: د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2010، ص 61-62.

ما أي أشكال التجاوز لنسيج النص الأصلي، " فهو يقتضي بأن تكون إبداعية الترجمة كلها في خدمة إعادة كتابة النص الأصلي بلغة أخرى، وألا تنتج ترجمة أعلى (sur-traduction، تحدها شعرية المترجم الشخصية. وهنا يبرز الاختلاف مثلا بين شكسبير (Shakespeare) المترجم من طرف جوف (Jouve)، وشكسبير المترجم من طرف (Leyris) أو بونفوي، ففي الحالة الأولى، نجد أنفسنا أمام نزوات شاعر يستولي على كل ما ملكت يده؛ أما في الحالة الثانية، فإن الهدف الشعري يرتبط بالهدف الأخلاقي للترجمة، مع التضحية المتعمدة بـ "الشعرية" الخاصة.¹

إننا وحالة استشهاد أنطوان برمان فيما يتعلق باعتراضه الشديد على ما يسمى بالترجمة غير المباشرة أو الترجمة بتصرف، خاصة في التعامل مع النصوص الأدبية، أو الترجمة التحويلية كما يسميها. ذلك، أن عملية تحويل المعنى الأدبي من بيئة إلى بيئة، هو ذلك الجانب المتمركز عرقيا حسب تعبير برمان. إننا قلنا ذلك في معرض تحليلنا للنظريات الترجمة التي أتينا على ذكرها بكون النصوص تحتوي على ذرات وجزيئات مجهرية يصعب تفتيتها أو تذويبها، ولا تنصهر بسهولة، لأنها خلقت أو زرعت كذلك لتبقى على ذلك الشكل كشاهد أثر أو مرجعية مفصلية للنصوص، أي يمكن أن نقول عنها بمثابة ذلك الحمض النووي للنصوص ADN، ذلك أنها تبقى حية وتموت مع النص حينما يموت أو تحيا معه إن هو بعث من جديد. إنها عربون الوفاء الذي يزرعه الكاتب في نصوصه بشكل متعمد أو بشكل تلقائي، تتحكم فيه حضور الإيديولوجية والهوية والعرقية الثقافية والفكرية أثناء عملية خلق النصوص، أو لحظة إبداعها. وما ثبت أن رأينا نصوص هجرت أو جنست وفقد كل أثرها وهويتها. فجعل العمل الأصلي شعبيا لا يعني تبسيطه إلى درجة تبخيس قيمته الفنية والجمالية وحمولته الفكرية والثقافية، لأن تعديل ما هو غريب داخل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويهه، وبالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندعي خدمته. أي إننا يجب أن نعمل على قبول أو تقبل الغريب داخل النص المترجم. وتماشيا مع نفس الموقف الذي دعا إليه أنطوان برمان، نجد بيترنيومارك يعزز القولة التي تقول بأن ما يترجم هو الحرف والكلمة داخل النص وليس النصوص كاملة:

"All the same, we do translate words, because there is nothing else to translate; there are only the words on the page; there is nothing else there."²

¹ المصدر نفسه، ص 62.

² A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page, 75 (PT)

يمكن القول إن بيتر نيومارك في هذا الإطار يعتبر الكلمات حاملة لمعانيها في نفسها، رغم القول بأن معنى المفردات والكلمات لا يكتمل أو لا يتحدد إلا ضمن سياقها في النص ولكن الوحيد الذي كتبها أو وظفها بحمولة معرفية مسبقة وجاهزة هو الكاتب الأصلي للنص، أي إنه حينما انتقى مفردة أو اختار معجماً فهو بنية مبيتة من أجل تظليل القارئ عن حقيقة النص الأصلي لأنه لا يريد له أن يكتشف أمره ومضمونه خاصة إذا ما كنا أمام نص إبداعي. هذا لا يعني أنه (الكاتب) يريده (أي نصه) أن يظل غامضاً ومتستراً في ثوبه إلى الأبد، فلا مبدع أو كاتب يبتغي هذا الأمر لنفسه أو لقرائه، ولكن لا بأس بأن يعمل على تشتيت ذهن القارئ، من أجل استنهاض كل عزمته الفكرية وخلفياته الثقافية المعرفية، من أجل الخلو في سكينه مع النص.

إن الكاتب بهذه الطريقة يجبر القارئ وإن كان يجد المتعة (في قراءة العمل) على ترويض المفردات من أجل بلوغ تلك النشوة بالانتصار حينما يبلغ أو يكشف عن مضمون ومعنى النص الحقيقي، وهذه النشوة لن يعرفها إلا القراء. وهي تماثل نشوة الكاتب في أن يرى عمله يمارس العصيان على القارئ ويأبى أن يسلمه مفاتيح مغاليقه. ولذا، فإن العمل الإبداعي أحياناً يتطلب منا قليلاً من الصبر للنفاد إلى أعماقه، فبعض الأحيان نقرأ عملاً إبداعياً، (قصة رواية أو مسرحية، ونستكمل كل أحداثها، وننتشي بالمتعة التي قدمتها إلينا. ولكن نحس أن بعض حلقات هذه الأحداث تبدو إلينا فارغة أو مفقودة، مما يدعونا إلى قراءة العمل من جديد إحساساً منا أن النص لم يكشف عن نفسه بشكل ما أو لم ننجح في أن نتبين حقيقته، ومن ثم نكون فوتنا على أنفسنا لحظات إضافية من المتعة والتشويق (ولا محالة جزء من المعرفة والفكر الذي واكب أحداث العمل). فإذا كان هذا حال القارئ باللغة الأم للعمل، فكيف يكون وضع القارئ للعمل المترجم، رغم اجتهاد المترجم في أن يضفي عليه مسحة جمالية وفنية تكسبه طابع الإبداعية.

نعم، نسمع أحياناً أو نطالع دراسات نقدية تشيد بالنصوص المترجمة وأحياناً تعطيها أفضلية على النصوص الأصلية، لا نعلم كيف يتأتى هذا، كون نجد أن الأمر فيه ما يدعوا إلى الريبة والشك حول طبيعة وصدق هذه الترجمة، من المفروض أن يكون الأصل هو الممتع. ولكن فلربما وجد المترجم أرضية صلبة، أو نقطة انطلاق مركزية ثابتة من أن أجل أن يبني (إبداعه "الجديد") على أنقاض جمال النص وفنائه النص المصدر. ونحن عنيينا بكلمة "أنقاض" أي أنه تتم مصادرة حق النص الأصل حتى في الدفاع عن نفسه، لأن كل الدراسات تشيد بالترجمة وتهيب بالمترجم متناسية الأصل أو كيف يبدو في ماهيته الحقيقة، مادام أن الترجمة قد (حققت) ما يطلب منها، في أدنى مستويات النقل، باعتبار الترجمة هي نقل نص لغة المصدر

إلى لغة نص الهدف. وقلنا مادام أن هذه الترجمة نالت إعجاب المتلقي (الهدف) وبدأت بنية النص وشكله مقبولة، ومضمون (لا نعلم إن كان صادق أو يعكس حقيقة النص الأصل) يحقق المتعة. غير أن بيتر نيو مارك وفي نفس السياق -واستطرادا للجملة السابقة له- حول ترجمة الكلمة، يردف بالقول: "إننا لا نترجم الكلمات معزولة، إننا نترجم الكلمات مجتمعة، سواء بالقلة أو الكثرة، (وفي بعض الأحيان القلة دون الكثرة لكن ليس كلها) إنها تسيج بنحوها، ومتلازمتها اللفظية، ووضعيتها الاجتماعية، والثقافية ولجتها الفردية في السياق".¹

إنه يدافع عن هذا الرأي بالقول على أنه يجب أن ينظر إلى الترجمة من خلال الاحتمال المعجمي للكلمة مادام أنها تمتع من سياقات مختلفة، أسهمت في نحت مفهومها أو زكت معناها اللصيق بها، أو أنها أكسبتها معاني أخرى من خلال تواجدها (توظيفها) داخل الحقول المعرفية والدلالية المختلفة للتواصل البشري.

إلى أنه يقول (دائما نيومارك) إن الكلمة إنما هي محددة بالنحو الذي هو حامل القول داخل اللغة ولكن ما دامت هذه (الحوامل/المعرفة) يعبر عنها فقط بالكلمات، صار لزوما أن نوظفها أو نستعملها بشكل صحيح أثناء السياق. مما يسمح لنا بإمكانية تمديد هذه الكلمات وتمطيطها بالقدر الذي يهددنا المعنى من وروائها. بمعنى أننا حينما تعترضنا عقبة (الفهم/التأويل) للمعنى (الكلمة) داخل النص، فإننا نلجأ إلى نقوم بعملية "صهر" المفردة من أجل اكتشاف مكوناتها (المضمون/المعنى) التي تدخل في تشكيلها وبلورتها على الصفة أو الصبغة التي أتت بها في السياق. إن هذا يعطينا فكرة أو لنقل يزكها من حيث أن الترجمة ليس بالعملية اليسيرة التي قد تغري البعض، وهو ما يزكيه قول بيتر نيومارك: "Everything is translatable up to a point, but that there are often enormous difficulties."² ولذا فإن العملية الترجمة برمتها بمثابة الدخول في تحدي، ولا أحد ينفي عن خوض غمار تجربة جديدة، تخلص من الصعاب والمشقات التي ستعترضه وتقفز حاجزا أمام مطلبه، وإن اقتصر الأمر على المتعة والتشويق لهذا التحدي أو كان من أجل نيل جائزة أو منصب أو غيره.

إن الترجمة الحرفية كما يقول نيومارك يجب أن تكون الإجراء الأساسي للترجمة، سواء كانت معنوية أو تخاطبية، ذلك لأن الترجمة في الأصل تبدأ من هناك، أي الترجمة الحرفية، لكن قد نقول - حسب رأينا- أن الترجمة حرفية في الأصل، كوننا حينما نريد أن نترجم نفكر في ترجمة الحرف والكلمة، ولا نحيد أو نبتغي سبيلا

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain., page 75.(PT) PDF

² A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page, 75.(PT)

آخر (نوع آخر أو طريقة أخرى) في الترجمة إلا حينما تستعصي علينا عملية الفهم (التي نظن أنها أقرب إلى ما ينطقه الأصل). "إن الترجمة الحرفية فوق مستوى الكلمة هي الإجراء الصحيح الوحيد، إذا كان معني ال (ل م) و ال (ل ه) متطابقين، أو يتطابقان بشكل ألصق من أي بديل آخر، يعني هذا، أن الإشارة والتأثير الذرائعي مترادفان، كون الكلمات لا تشير إلى (الأشياء) نفسها فقط، بل دلها دلالات متشابهة أيضا، مثال (ماما)، (Mama)، و ((بروف) (بروفسور) (le prof)، وتبدو أنها متساوية في هذا النمط من النصوص؛ كما أن وحدة ال (ل م) ليس متأثرا بسياقها بحيث يكون معنى وحدة ال (ل ه) غير مطابق له.¹

أي كلما كانت الكلمة تتسم بنوع من الكينونة أو الكونية، أو تختزل فنية وجمالية معينة متواضع عليها وملتصقة بها في جميع المناسبات والسياقات المختلفة، كانت أقل عرضة للتأثر بالسياق، وإن وظفت في غير موضع في النص، بمعنى أن بعض الكلمات مثل (Mum) (أم)، لربما ستجدها تحمل الدلالة ذاتها مهما تلون استعمالها داخل السياق، ونقصد بالتلون هنا أي الأم التي تعود للوطن وأمهات (أمات) الكتب، والوطن الأم وغيرها مما تدل على الحضن الأصل مكان الأمان والدفء والإحساس بالكينونة.

إن احتمالات ورودها على غير دلالتها المرجعية البيولوجية لا يؤثر في سياقها ومن ثم مساهمتها في تغيير أو تحويل معنى النص. ولذا، إن الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة تقع بين النقيضين، إنها ربما تبدأ، كما لو كانت من الترجمة كلمة بكلمة، لكن عبر إدخال تغييرات تتناسب مع البنية النحوية للغة الهدف، مثلا: (عبر إقحام كلمات إضافية، أو بتغيير ترتيب الكلمات وغيرها)؛ وهذا يجعلها ترجمة مجموعة –مجموعة أو شبه جملة بشبه جملة، "إن بالتكليف المعجبي بما يتناسب مع المتلازمات اللفظية أو الأقوال المأثورة والحكم، وإذا ما أخذنا المثال التالي من لغة المصدر: الذي هو النص الإنجليزي:

SL Text it is raining cats and dogs.

إننا إذا أردنا أن نترجمها إلى العربية حسب ترجمتنا الشخصية سوف نورد الاحتمالات التالية:

.ال (ل-ه): إنها تمطر قططا وكلابا

.إنها ماطرة بالقطط والكلاب

أو: إنها تمطر بغزارة

أو "الشتا خيط من السما" (لهجة مغربية)، وهي الأقرب إلى تمثل هذه النموذج.

¹ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص-108.

سنترجمها كما هي "إنها تمطر قططا وكلابا" آخذين على عاتقنا توظيف أو إقحام هذا المثل الغريب أو العجيب في سياق نص الهدف، كون ترجمتها تلك 'المجموعة' قططا وكلابا' بغزارة، يعني نراه تجنبنا على المثل الغريب والعجيب الذي نحن كقراء (في اللغة الهدف) نريده ومتشوقين إليه لأننا نريد أن نكتشف ثقافة الآخر ومعتقداته التي تختزلها مثل هاته العبارات. ذلك إننا نعلم أن القارئ سيصدم لأول مرة حينما تقرر مسمعه هاته العبارة، أو حينما تقع عينه عليها، لذلك سيعيد قراءتها من جديد، عله ينال فرجا بشأنها، ممنيا النفس بوجود غلط في العبارة، عبر إرجاعه أو إدخاله ضمن الأخطاء المطبعية أو سهو الكاتب في رسم الكلمة أو استبداله للمثل الحقيقي. ولذلك يعاود الكرة تلوى الأخرى من أجل القبض على معناه 'المثل' داخل السياق، أي أنه يصبح أكثر حرصا وتيقظا أثناء سيره بين الكلمات، وتنقله بين الفقرات والصفحات عله يجد الخيط الناظم الذي من شأنه أن يفسر ما يبدو أو ما بدا له غامضا، وإلا فطبيعة الترجمة "الصادقة" بأن تورد الغريب (الذي هو هوية النص الحقيقية) كما هو عليه في بيئة النص المصدر.

وإننا بهذه الطريقة، وعلمنا (المسبق) بهذا الوقع لهذا الغريب في ذهن ومخيلة القارئ، وهي تراء له ما لا نهاية له من الكلاب والقطط تتساقط من السماء، يجعله ينتقل من عالمه إلى عالم التخيل والميتافيزيقا، ليعود حينها ويكتشف أن للأمر سر ما، وأنه (ستحيل) أن تمطر السماء كذلك، فيعقد العزم على تبين حقيقة المثل. بهذه الطريقة نكون قد جنبنا القارئ المفترض تنميط فكره على معلومة مغلوطة عن الثقافة الأخرى، بل نكون قد باعدنا بينه وبين ثقافة وهوية النص الأصل، ما دمنا قد ترجمنا له المثل بما يتلاءم أو يتناسب مع ثقافته. ولذا ترجمتنا الأخيرة "الشتا خيط من السما" نراها أقرب مقبولية من المثل الأصل. ذلك بأن تجعل القارئ المفترض يتخيل الشتاء وهي على شكل خيوط هابطة من السماء، نراها أكثر مقبولية ومنطقية ويمكن للعقل البشري أن يصدقها، لما توحى العبارة من مجاز عن غزار هطول المطر، لكن رغم ذلك يبقى بعيدا عن نقل أو شرح ذلك المثل الإنجليزي الغريب والعجيب، ولذا نرى أن ترجمته بـ "تمطر بغزارة يعتبر بعيدا أو تغييبا لهوية النص الأصل التي من أجلها نترجم، كيف ذلك؟ يكون عبر جعل ذلك القارئ المستقبل يتقبل أو يتعجب أو يرفض تلك الثقافة المتقدم إليه، وله أحقيته في الحكم عليها، ولكن ليس لنا أحقية تغييب حقيقة النص عنه.

والترجمة هنا لا يقتصر دورها في تكييف محتوى لغة النص المصدر، وتلبية رغبات قراء اللغة الهدف وإنما دورها أن تنقل حمولة النص (المصدر) بأمانة مفترضة إلى لغة النص الهدف. دون تحريف أو تصحيف لمعلومة أو طمس لهوية أو محو لثقافة الأصل، التي هي مفتاح وبوابه الحوار مع الآخر.

"A word-rank-bound translation is useful for certain purposes, for instance, for illustrating in a crude way differences between the SL and the TL in the structure of higher-rank units—as in some kinds of interlinear translation of texts in 'exotic' languages. Often, however, rank-bound translation is 'bad' translation, in that it involves using TL equivalents which are not appropriate to their location in the TL text, and which are not justified by the interchangeability of SL and TL texts in one and the same situation"¹

هناك من يرى، أيضا، أن الترجمة الحرفية إنما تكون لغاية معينة أو لهدف ما، ولذلك فإن الوحدات البنيوية للجملة، يختلف ترتيب مفرداتها حينما تنقل إلى أو تفرغ في سياق آخر؛ ونقصد به سياق النص الجديد، مع أنه صراحة نرى من وجهة نظرنا أن لا وجود لسياقين، فهذا يعني بمعنى ما أن هناك سياق النص المصدر وسياق النص الهدف، مما يعطي إشارة أو يلمح إلى وجود سياقين، وبما أنهما اثنين يعني أنهما مختلفين، وهذا لا يمكن أن يتأتى ما دام أن المرجع واحد وسياق إنتاج النص الأصل واحد، لذا كيف يمكن أن نتحدث عن سياق المفردة في لغة الهدف ما دام تمتع سياقها أصلا من الكلمة الأصل الموجودة في النص المصدر؟

هذا يعطينا فكرة على أن الترجمة الحرفية تحرص من هذا الجانب على ألا تأخذ المفردة أكثر من سياق أو أن تحمل أكثر من معنى أثناء نقلها إلى الضفة الأخرى (اللغة الهدف)، ومنه فإننا نعتبر أن الترجمة الحرفية هي المرجع الأساس في الترجمة. وما دامت هي كذلك، صار من غير المقبول أن نمارس ترجمة مختلفة سواء الترجمة الغير المباشرة (الحرّة) أو عبر عملية المحاكاة كما ينادي بها درايدن، والتي في غالبا الأحيان تعتبر ترجمة متصرفة في النص. مما يبعدها عن المصادقية (النسبية) في نقل محتوى العمل المترجم. ويعلق فينابي بالقول:

"In the process of translating, translators establish relationships between specific manifestations of two linguistic systems, one which has already been expressed and is therefore given, and the other which is still potential and adaptable. Translators are thus faced with a fixed starting point, and as they read the message, they form in their minds an impression of the target they want to reach."²

¹ A Linguistic theory of translation, Catford, J. C. (John Gunnison), 1917- London, Oxford University Press, 1965, Fifth impression 1978, viii, 103 pages illustrations 20 cm (online version)& (pdf). Page-25.

² Comparative Stylistics of French and English ; A Methodology for Translation, by Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, translated by: Juan C. Sager & M. J. Hamed, John Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985 (Benjamin's Library , Jean, 1995), page 30.

إن الفكرة الرائجة أعلاه في قول فيناي وداربيلنيه هو إنما الترجمة في اعتبارهما هي من أجل إنشاء العلاقات بين اللغات على مستوى المظاهر اللسانية التي تربطها فيما بينها، وهي مظاهر كما يقول موجودة أو توجد مسبقاً أو معبر عنها قبلاً في النص المعطى (أي النص المصدر). والمعنى الآخر المحتمل تواجهه والذي يجب أن يكون متماشياً مع لغة الاستقبال، لذا يرى كل من فيناي وداربيلنيه أن المترجم دائماً ما يكون في مواجهة نقطة انطلاق ثابتة (المعنى الثابت الموجود في المصدر).

إن المترجم بمجرد ما يقرأ الرسالة الموثقة في النص (المصدر)، يتكون لديه انطباع خاص عن نوعية الرسالة ودرجة (نسبية) قبولها من لدن المتلقي المفترض. أي أنه يختار منها أو يشذب ما يراه من الزوائد التي يمكن أن تظهر له في رأيه (المترجم) الخاص، بمعنى أنها غير صالحة للمجتمع الموجهة له الرسالة، أو الفئة التي يترجم لها ليس معنية بدرجة أكثر أو أقل بفكرة أو مظهر اجتماعي أو لقطة طريفة أو سخرية، لظنه أنها لن تحدث نفس الأثر الذي يمكن أن تحدثه أو أحدثه في نفسية القارئ الأصل، بمعنى، أنه ينصب نفسه حمكاً بين النص المرجع والنص المستقبل. أو يمارس (سلطة) على التحفظ أو التصرف في محتوى هو ليس في ملكه، وإنما مؤمن عليه، وله سلطة (وهنا بالمعنى الإيجابي أي سلطة تملكه لخاصية اللغة التي يترجم عنها على غير عادة جمهور القراء الذين يترجم لهم) في نقله بوفاء تام.

هذا إذا علمنا - وسبق ذكر ذلك - أنه (المترجم) يعتبر قارئاً أولياً فقط. ذلك أن المترجمون لم يترجموا كل الأعمال التي قاموا بقراءتها، وهذا دليل آخر على أنهم يمارسون الترجمة والنقد والإبداع، كما هو حال كتاب ترجموا لأنفسهم، بما يسمى "inverse translation"، أو "الترجمة العكسية" أو ما يمكن أن نطلق عليها "الترجمة الانعكاسية" ونراها كذلك ما دام أنها انعكاس للأصل، وهنا يختلف الأمر مع هذا النوع من الترجمة تماماً كما يمارسها مترجم آخر، كون الكاتب (الذي يتقن أكثر من لغة) يترجم عمله بنفسه. ولا شك أن كل كاتب وهو يطالع عمله حتى من أجل المراجعة أو النظر إليه من زاوية القارئ المحايد، فإننا متأكدون أن لا أحد سيمر بجملة أو حرف أو حتى فاصلة دون أن يستحضر لحظة ولادة ذلك اللقطة الإبداعية أو الفنية. لأنه يعرف بالتفاصيل كيف أخذت منه كل كلمة لتأخذ شكلها وتتراص بذلك الاتقان داخل الجملة، وكيف استعصت جملة أو شبه جملة، على التعبير عن موقف أو رأي، وكيف اختلطت عليه إشارات مرور النص والفقرات، من فاصلة ونقطة وعلامة استفهام أو تعجب. أي حينما يعيد ترجمة العمل فإنه بشكل من الأشكال يعيد إبداع النص، عبر تضمين ما يمكن أن يكون قد أغفل عنه أو تناساه في وقت إبداعه الأول. وصار الوقت لذلك، خاصة إذا كانت ذائقته الإبداعية غير مستعدة لإنتاج نص جديد، فيعمل على إضافة أو تزويد النص المترجم بالإضافة. كون أن عملية الفهم حاصلة لديه، و (كونه صاحب العمل)، يجعله لا يحترق كثيراً في انتقاء

المفردات والكلمات لأنه يعلم مسبقاً عما تنطوي عليه مفرداته، وما تحتمله من تأويل. وهذا كفيلاً بأن يخرج لنا بترجمة مقبولة ما دام عنده حق ملكية العمل، (صاحبه) فإن له حق التصرف فيه. وكيف تجادل أهل مكة وهم أدري بشعابها، أي حتى وإن أردت أن تنتقد ترجمته فإن ذلك يدخل ضمن ما يمكن أن تعتبره "استحالة نقد الترجمة"

"Up until the second half of the twentieth century, western translation theory seemed locked in what George Steiner (1998: 319) calls a 'sterile' debate over the 'triad' of 'literal', 'free' and 'faithful' translation. The distinction between 'word-for-word' (i.e. 'literal') and 'sense-for-sense' (i.e. 'free') translation goes back to Cicero (first century BCE) and St Jerome (late fourth century CE) and forms the basis of key writings on translation in centuries nearer to our own."¹

إننا أمام ظاهرة هلامية للترجمة إن صح القول "أي أنها تختفي وتعاود الظهور" منذ القدم منذ عهد شيشرو الخطيب وكذلك مع الجاحظ في للنسخة العربية في كتاب الحيوان، وهو ما أكد عليه جبريمي موندائي ومع جورج شتاينر، حول ما سماه هذا الأخير "بالجدل العقيم" الذي ظل يراوح المكان والزمان، مع العلم أن عملية الترجمة مستمرة فيهما معاً، ذلك أن أخذ الترجمة بالنقد سواء بالتعرض أو الطعن في نظرياتها أو التشكيك في مصداقيتها أو تزوير حقيقتها، لم ينفع كل هذا ما دامت عملية هجر النصوص وتنقلها بين البيئات المختلفة وتعايشها مع الثقافات المتنوعة، سبيل كاف لإثبات أن الترجمة أو العملية الترجمية إنما هي ولدت مع الإنسان (حتى لا نقول خلقت معه). ونحن أطفال غير ناطقين نتلقى إشارات وأصوات تحمل معاني متعددة وهي ترجمات في حقيقة الأمر للممنوعات أو المسموحات، ما دمنا لا نفرق بين الجيد والقبیح والشر والخير، لذلك فأمهاتنا وأبائنا وعائلاتنا هي أول المترجمين الذين التقينا بهم، حتى تعودنا على ما كنا نراه غريباً أو بعيداً عنا، أو ليس في متناولنا، بأن صار جزءاً منا ومن المكونات التي صنعت شخصيتنا وصقلت تجربتنا حتى صرنا قادرين على الحوار والتخاطب مع مختلف السياقات والتجاوب معها.

ولذا، فإن الترجمة بمعنى من المعاني قائمة وستظل ملازمة للبشر إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. ولا نعدم أن نعتبر الترويض جزء من الترجمة، ولنا في قصة بافلوف Pabvlov مع الكلب. التي لا شك قد عشت في دماغ العديد من التلاميذ المغاربة خلال حصص العلوم الطبيعية، المتعلقة بـ "نظرية بافلوف في التعلم"².

¹ Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, (pdf), page, 19.

² إن أول رجل درس التعلم في ظروف تجريبية حسن ضبطها كان العلامة الروسي المشهور إيفان بافلوف (حيث قام حوالي 1900 م بدراسة عملية الهضم عند الكلب في المختبر وقام بقياس مقدار أو كمية اللعاب الذي يفرزه الكلب عند إطعامه، وفي أحد الأيام بينما كان يقترب من كلبه وبجده طبق الطعام لاحظ أن لعاب الكلب بدأ يسيل فأدرك أن مجرد رؤية الطعام تؤدي إلى إحداث الاستجابة التي تثار حين يلامس مسحوق اللحم (الطعام) لسان الكلب. وهكذا كرس بافلوف جهوده العلمية اللاحقة لدراسة هذه الظاهرة وإظهار حقيقتها. ونظرية بافلوف تقوم أساساً على عملية الارتباط الشرطي التي مؤداها أنه يمكن لأي مثير بيئي محايد أن يكتسب القدرة على التأثير في وظائف الجسم الطبيعية والنفسية إذا ما صوبح بمثير آخر من شأنه أن يثير فعلاً استجابة منعكسة طبيعية أو اشتراطية أخرى. وقد تكون هذه المصاحبة عن عمد أو قد تقع من قبيل المصادفة. (<https://ar.wikipedia.org>). (تم نقل المحتوى بشكل حرفي)

حيث يمكن أن نستخلص من هذه النظرية (نظرية بافلوف) أن سيلان لعاب الكلب هو بمثابة ترجمة ضمنية عن رؤيته شيئا ما؛ بمعنى أنه (الطعام) يمكن أن يعتبر تواصلًا غير لفظي (وإن كان بين الحيوان والإنسان) يترجم لمشاعر الكلب الجائع الذي ينتظر الطعام، ونحن لا نريد أن نعمق التحليل في هذه النقطة حتى لا نجرح عن المسار الحقيقي للأطروحة، ولكن إيرادنا لهذا المثال إنما هو رؤية شخصية لتشخيص الظاهرة الترجمانية، وكون أن الترجمة لا تقتصر على الكلام أو الكتابة فقط، وإنما قد تكون بين الإنسان والحيوان. أو لربما بين الحيوانات فيما بينها، غير أن سان جيروم قد اعترض أو رفض ما سمي بـ "الترجمة كلمة بكلمة (الحرفية) لقوله إنها شديدة الالتصاق بالأصل، مما يفرز ترجمة غامضة أو ركيكة، لا تعكس مضمون النص المصدر.

إن الغرض من الترجمة هو الأساس الذي يحدد الخيارات المتاحة للمترجم. هذا ما جاء به هانس فيرمير (Hans Vermeer) في نظرية الترجمة الوظيفية أو نظرية الغرض (Skopos theory). فنوع الترجمة التي سيتبعها المترجم تتوقف أولاً وأخراً على الغرض من ترجمته، لأن المترجم إذا ما كان مطالباً بترجمة نص في ظرف معين أو بمقابل مادي أو لغاية الجهة المترجمة إليها فالأولى أكيد، سيسلك الاتجاه الذي يخدم ترجمته ولن يغلو في التدقيق أو التمهيص ما دام مضمون النص مفهوماً ومتوافقاً على الشكل.

ولذا يقول فيرمير إن كل ترجمة يجب أن يكون لها هدف، وهو ما يشير إليه بالعبارة اليونانية Skopos التي تعني الهدف أو الغرض، على اعتبار أن الجهة التي تكلف المترجم بالترجمة هي الجهة التي تحدد الغرض.

وبصفته (المترجم) الشخص المختص والخبير بعملية الترجمة. فله أن يختار أي درجة من درجات التمسك بالنص الأصلي أو الابتعاد عنه وفقاً لما يراه مناسباً للاتفاق الذي بينه وبين الجهة. وعليه فإن الترجمة البالغة الحرفية كالتي يدعو إليها والتر بنجامين مثلاً، كلمة بكلمة وسطر بسطر، قد تكون مفيدة في سياق محدد، كدراسة الرومان للأدب اليوناني من خلال الترجمات الحرفية التي تتبع النص الأصلي كلمة بكلمة وسطرًا بسطرًا وذلك لأنهم كانوا يقرأون النص المترجم جنباً إلى جنب مع النص الأصلي، وهو الذي قمنا بفعله أيضاً بإرفاق النص الأصلي بجانب النص المترجم حتى يتسنى للقارئ إن كان يملك اللغتين معاً أن يبدي رأيه وينقد ترجمة هذه الكلمة أو الجملة أو النص بأكمله، لكن هذا النوع من الترجمة لم يكن ليفيد أغراض ترجمة الإنجيل مثلاً التي اختص بها يوجين نايدا، والتي هدفها التفسير ونقل المضمون قبل كل شيء وتقريبه قدر الإمكان من ثقافة وتفكير شعوب اللغات التي ينبغي اتباعه

2. - الترجمة الحرة

إن الترجمة عملية لها قيود والإبداع فيها محدود، لكن هذا لا يمنع من النظر إلى جمالية النص لمترجم. وهذا الموقف قد أقام ومازال يقيم نقاشات حادة حول الترجمة الحرفية والترجمة الحرة أو المزخرفة كما يسميها فاليري لاربو Valery Larbaud وما ينتج عنها من خيانة جميلة كما ينعتها مونا مونا Mounin. " وفي الحقيقة، المترجم يتأرجح باستمرار بين هاجس الأمانة والخيانة. مخيلته تجر به إلى الخيانة والنموذج يحتم عليه التحلي بالإخلاص والأمانة. فمفهوم الأمانة غدا مركزيا ولا يمكن التخلي عنه. لكنه في الوقت نفسه مسألة نسبية، كما لا يمكن أن تكون إلا في حدود ما تتحه الخصوصيات الثقافية لكل من اللغة المصدر واللغة الهدف¹. ولهذه الأسباب وغيرها قد يضطر المترجم إلى سد بعض الثغرات اللغوية أو الأسلوبية أو الثقافية لإبلاغ فحوى النص المترجم إلى المتلقي على أفضل وجه.

وأدت الطرائق المختلفة التي ينهجها المترجمون إلى ظهور أنواع ومستويات متعددة في الترجمة، ولهذا فإن جميع نظريات الترجمة المعاصرة تنطلق إلى تصنيف نوعي لهذه المستويات، مثل الترجمة المباشرة والترجمة غير المباشرة، والترجمة، والترجمة الجزئية، والترجمة الشاملة، والترجمة المحددة، والترجمة الحرفية، والترجمة المعنوية، والترجمة والنقل. ولذلك نتساءل عما هي خصائص الترجمة الحرة التي يدعو إليها درايدن إلى المزج بينها وبين الترجمة الحرفية؟ لعلنا نجد أفضل وصف للترجمة الحرة عند جورج شتاينر وهو من أهم من تناول الترجمة والنظرية التفسيرية (hermeneutics) التي تعطي الأولوية للمضمون والمعنى والرسالة التي ينقلها الكاتب، وليس للتعبير الغريبة التي قد يتضمنها النص المترجم.

"إن وجود لغات (لا لغة واحدة لكل البشر) تقوم عليها ثقافات مسيجة بحدود هذه اللغات نفسها يبدو نقصا تعوضه الترجمة؛ ويعني اللفظ كذلك حقلا نظريا يبحث في مفهوم الترجمة وممارستها ومناهج الترجمة ويجعل هدفا له إقامة نظرية للترجمة. إن لفظ الترجمة قد يعني الفعل وقد يعني النص، وقد يعني التفكير النقدي أو النظري، باختلاف المنظور الذي ننظر منه إلى الممارسة الترجمية الفعلية². ويصف شتاينر عملية الترجمة بأنها فهم النص وتفسيره باتباع الحركة التفسيرية (hermeneutic motion) التي تتألف من أربع مراحل. الأولى هي الثقة بأن هناك في النص ما يمكن فهمه وترجمته، وتتوقف هذه المرحلة على ثقة المترجم في الكاتب وتعاطفه معه. والمرحلة الثانية هي العدوان، لأن أي تفسير للنص الأصلي هو هجوم عليه. ويذكر هذا بالصورة القديمة لعملية الترجمة والتي نقلت عن القديس جيروم، إذ يصور شتاينر المترجم بالمنجم الذي يستخرج المعنى من المنجم. والمرحلة الثالثة هي استيراد المعنى وإدخال النص الأصلي في ثقافة وأدب اللغة المترجم إليها وتجنيسه بحيث يصبح جزءا منها. أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة التعويض، وهي مرحلة هامة جدا في رأي شتاينر لأنها المرحلة التي يعيد فيها المترجم التوازن بين النص الأصلي والنص المترجم بعد أن يدخل المترجم في النص الأصلي بهدف ترجمته.

¹ الترجمة في الآداب والعلوم الإنسانية، الواقع والأفاق، منشورات كلية الآداب، أكادير، 1999، ص 99-100.

² شعيرة الترجمة، الملحة اليونانية في الأدب العربي تأليف: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007، ص 17.

"Western translation theory seemed locked in what George Steiner (1998: 319) calls a 'sterile' debate over the 'triad' of 'literal', 'free' and 'faithful' translation"¹.

إن هذا الرأي الذي أورده جيريمي مونداي حول شتاينر، إنما هو ثبت بصعوبة الترجمة وإيجاد نظرية ترجمية تحدد هذا النوع أو الاستراتيجية من الترجمة على مر العصور، ولقد لفتنا الانتباه إلى ذلك في أماكن مختلفة من البحث. هذا العقم الجدالي قد تجاوزه شيشرو الذي يمكن أن نقول إنه جمع بين الطريقتين أو النوعين، بحث أنه لا يترجم كلمة بكلمة، ولكن في نفس الوقت يحافظ على الشكل والفكرة، أو ما سماه بـ "الرموز figures"، حينما قال كما جاء على لسان مونداي:

"And I did not translate them as an interpreter, but as an orator, keeping the same ideas and forms, or as one might say, the 'figures' of thought, but in language which conforms to our usage. And in so doing, I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language."² (Cicero 46 BCE/1960 CE: 364).

ويمكن للقارئ أن يستخلص الفكرة التي يدعو إليها شيشرو، بكون أنه أثناء نقل أو ترجمة النصوص إلى اللغة الأخرى فإنه لا (يترجم) يؤول بل يعمل كخطيب، وقد أوردنا (يترجم) بين قوسين كون النص الذي أورده مونداي يقر بأن الخطيب شيشرو إنما يؤول أكثر مما يترجم، مع علمنا أن الترجمة والتأويل يمكن أن نقول عنهما أنهما يشكلان وجهان لعملة واحدة؛ بمعنى أن لا ترجمة بدون تأويل والعكس صحيح، إنها نوع من المحاكاة/التقليد كما يسميها درايدن بـ (Paraphrase)³:

"Paraphrase One of three methods of translating [...]. While imitation and metaphrase are the procedures which represent the two extremes of free and literal translation, paraphrase is conceived as a middle way between them. Dryden defines paraphrase as "translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not as strictly followed as his sense"⁴

إننا حينما نترجم فإننا نكون نترجم ما أولناه (أي ترجمتنا من وراء عملية الفهم المتحصلة من قراءة النص)، غير ما يهمننا أو نراه مهما في رأي شيشرو هو عدم اعتماده أو اقراره بالترجمة كلمة - كلمة، ولكن عبر تكييف المعنى الإجمالي للنص ككل، مع مراعاة الشكل والفكرة، أي تلك ما أسماها "بالرموز" المميّزة للنص الأصلي، أو ما أسميناه "بالحمض النووي للنصوص" التي تكشف عن هوية النص الحقيقية وتصنفه.

¹ Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, page 19.

² I. Bid.

³ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014), page 121.

⁴ I. Bid.

إن هذا الرأي، أو الموقف الذي تبناه شيشرو الخطيب إن ما يمكن أن نستشف منه هو ارتكازه على المزج بين الترجمة كلمة-كلمة، والترجمة معنى-بمعنى، (أو لنقل الترجمة التفسيرية أو التأويلية) التي تقتضي تأويل معنى النص، ومن ثم صهره في لغة الهدف، مع مراعاة الإطار العام الذي يحيط بالنص. وغير بعيد من هذا الموقف نجد رأيا آخر ينحى باتجاه الترجمة بالمعنى، أي ممن يعارض الترجمة الحرفية، ومنهم القديس جيروم الذي يقول إنه لا يمكن أن يترجم كلمة بكلمة، إلا فيما يخص الاختصار على النصوص المقدسة حيث بناء الجملة فيها تكتسيه نوع من الإعجازية التي لا يمكن نقلها. عدا ذلك فإن نقل نصوص الإغريق سيكون عبر الترجمة بالمعنى.

"Now I not only admit but freely announce that in translating from the Greek – except of course in the case of the Holy Scripture, where even the syntax contains a mystery – I render not word-for-word, but sense-for-sense.⁴ (St Jerome 395 CE/1997: 25"¹

إن هذا الرأي يدعونا إلى التشبث بموقفنا فيما يخص إعطاء الأولوية للترجمة الحرفية، ثم المزج بينها الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى، وأخير الترجمة بالمعنى، وهي آخر السبل إلا لغاية بينة وهدف محدد، مع الإشارة إلى ذلك في مقدمة الكتاب المترجم، حتى تنبه القارئ المفترض بأنه أمام نص خضع لتكييف حسب فهم المترجم له، ولا نحسبه انتقاصا من فهم المترجم أو ضعف تأويله أو نقصان بصيرته في تبين المعنى الأصلي للنص المصدر، (لأن هناك معاني أصيلة أو متأصلة في النص ومعاني ثانوية مفخخة).

وهكذا، بحثت نظريات الترجمة في السياق الثقافي والاجتماعي الذي تصاغ فيه الرسالة، ومدى تأثير الترجمة من جراء توافق أو تباين اللغتين الناقلة والمنقول منها من حيث بنيتهما الصرفية والنحوية والدلالية والأسلوب. وما ينجم عن ذلك من ضرورة إحاطة المترجم بالوسط الثقافي والاجتماعي اللغتين ليتمكن من سد الثغرات الموجودة في اللغة الناقلة عند الضرورة. لكن شتاينر لا ينكر أن الترجمة تؤثر في اللغة. فلا مفر من أن تتأثر الثقافة المترجم إليها بعملية الترجمة، وأن يتأثر فحوى النص الأصلي بها أيضا. فإما أن تستوعب هذه الثقافة النص المترجم وتستقدمه وإما أن ترفضه معززا ذلك بالقول: "no traditional language, No symbolic set or cultural ensemble imports without risk of being transformed." إن الثقافات المختلفة لا تتفق في تقطيع الواقع أو وصف الكون، ولما كانت اللغة هي التي تنقل مظاهر الحضارة الفكرية منها والمادية والإنسانية والحيوانية. فإن اللغات لا تتفق في دلالات مفرداتها وتراكيبها أو عدد تلك المفردات أو التراكيب. ومن هنا فقد لا تجد لكلمة ما أو تركيب ما في إحدى اللغات مقابلا كاملا أو جزئيا في لغة ثانية. بينما يرى درايدن أن المحاكاة إنما هي إجراؤه الأول، مع تأكيد على أولوية معنى الكاتب، كما أنه يدافع عن تضيق جمالية النص من خلال المحافظة على المعنى والشكل معا، بمعنى أن حينما نترجم الكلام فإنه مسموح بأن نغير لباس اللغة، ولكن ليس بأن ندمر محتواها، ودرايدن يعتبر أن هذه الطريقة في الترجمة إنما تحافظ على تواجد روح الكاتب في النص، وتحافظ على أصالته. وهو دور الترجمة معنى بمعنى، "حيث تؤكد على تحويل

¹ Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, page.20

معنى "روح" النص المصدر على حساب إعادة إنتاجية معنى الكلمات الأصلية. وهدف هذا النوع من الاستراتيجية هو تلبية طلبات قراء اللغة الهدف عبر إعادة إنتاج نص يمثل للأعراف اللسانية والثقافية للغة الهدف، والتي لن ترى أو تسمع "غريبة".¹

إن الترجمة بهذا المعنى تصبح عملية تواصلية من التلقي إلى التبليغ غير أنها تختلف عن التواصل اللغوي العادي، لأن المترجم يكون فيها متلقيا قبل أن يصبح مرسلًا بشكل حتمي، كما أنه يشغل منظومتين مختلفتين، وهو دور الترجمة التواصلية (communicative translation) التي تسعى إلى إحداث الأثر على القارئ في اللغة الهدف بقدر الأثر نفسه الذي أحدثه النص الأصلي في قرائه الأصليين، (والأصل هنا ليس من باب إسقاط حكم أو تقييم على ما هو حقيقي من ما هو مزيف)، والمترجم في هذا النوع من الترجمة يكون حرا بأن يتلاعب أو يغير من المفردات التي تبدو غريبة أو غامضة، وتعويضها بما يلائم ذوق المتلقي في النص الهدف، وهذا أمر فيه نظر أيضا ما دمنا نناقش عن هوية النص الأصل، ومنه ثقافة وهوية المجتمع والأفراد الذي أنتج هذا العمل.

إننا حينما نطالع نصا لأول مرة أكان أصليا (نص مصدر) أو مترجما، فإنه لا بد وأن يمر عبر عملية الإدراك الأولي والتي تتجلى على مستوى السمع في الترجمة الفورية، إذ تلتقط الأذن أصواتا يشخصها المستمع من خلال مرجعيته الثقافية وأنساقه المعرفية على أنها تنتهي إلى منظومة لغوية (أ) أو (ب).

وعلى مستوى البصر في الترجمة المكتوبة حيث تكتشف العين مجموعة من الرموز وتشخصها على أنها تنتهي إلى لغة بعينها. إضافة إلى ذلك يستطيع المترجم القيام في هذه المرحلة بتصنيف أولي للنص الذي هو بصدد ترجمته، كتشخيص اللغة والتعرف عليها، فيدخله مؤقتا في خانة من خانات أجناس الكتابة بصفته نصا أدبيا أو وظيفيا أو علميا. وهو ما يحرك ذهنيته، ويجعل معجمه الذهني يتأهب، عبر استحضار الملفوظات، والمفردات، التي بإمكانها أن تسهم في ترجمة مفردات النص الأصل. أي، حتى قبل عملية الشروح وهو يقرأ بعدما يكون قد جنسه أو حتى قبله، أي أنه وهو يقرأ يصنف أو يحاول تصنيف كلمات المفاتيح التي توجد في النص، وعن طريقها تتضح الرؤية نوعا ما عن طبيعة النص، مما يسمح بشكل مبدئي أن يضعه ضمن خانة تجنيسية أولوية، بهذه الطريقة، يكون قد مارس الترجمة في اللاوعي لديه "ترجمة منولوجية" إذا جاز لنا تسميتها بذلك؛ بمعنى أن المترجم يسرد لائحة من المقابلات للمفردات وهي تترأى أمام عينه في الكتابة لتمثل متخيلة في ذهنه، أو فيما يحسبه عملية "الإحماء الذهني" وكأنه يربى دماغه وفكره من أجل أن يستعيد ويستحضر كل معارفه ومذكراته للمساهمة في عملية الترجمة لهذا النوع أو ذاك من النصوص.

وبموازاة مع عمليتي التشخيص والتصنيف، تتدخل عوامل نفسية ترتبط بشخصية المترجم ومدى انفعاله وتفاعله مع النص الأصلي، إذ يكون اللقاء الأولي مع النص لقاء هادئا ورضينا، أو صاخبا عنيفا. وربما قد يؤثر ذلك على طريقة الترجمة التي سينجزها.

¹ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014), page 151. (PT).

ومما لا شك أن عملية الترجمة أو مباشرة النص لا بد وأن تتم من خلال إجراءات معينة بغية تحقيق الهدف المنشود الذي يبتغيه عمل ما، ومنها التلقي بمعنى؛ من متلقي أول الذي هو المترجم، إلى المتلقي الثاني وهم قراء اللغة الهدف وبينهما المترجم بصفته متلقيا أوليا باعتباره أول تلقي له للنص يكون كقارئ لا كمترجم. ولذا فإن عملية التلقي هاته نراه تتم عبر مستويات ثلاث هي كالآتي:

المستوى الأول هو الإدراك، وفي هذا المستوى-كما قلنا سابقا - ندرك نوعية النص ومحاولة تجنيسه عبر إنشاء تصور عام عن الموضوع والإشكالية التي يمكن الخروج بها، أي أنه يمكن القول إدراك لكل المؤثرات الخارجية والداخل نصية، بمعنى نموذج أنفسنا من خريطة النص. ثم المستوى الثاني هو التفكيك وهو المستوى الذي تقوم في عملية التفكيك على عوامل عديدة يمكن حصرها على الجانب اللساني الذي يمكن أن يصنف إلى نوعين: نوع أول يتضمن المكونات الشكلية، ونوع ثاني يتضمن المكونات المعنوية. فمستوى ثالث: وهو الذي يرتبط بالفهم، إذ تتطلب عملية الفهم إلماما شاملا وكافيا بمكونات النص في اللغة المصدر وتجميعها لعناصره وإعادة لبنائه بعدما تم تكسيه أثناء عملية التفكيك.

ولن نجد حرجا القول إن عملية التفكيك هاته قد تنطوي على نسيان أو سهو لهذه ال(الكلمة أو المفردة) أو تغاضي عن السياق، فيمكن أن نشبه عملية تفكيك النص من خلال العملية الترجمية بميكانيكي السيارات، فلا ريب إنك حينما تذهب عند محل إصلاح السيارات يستقبلك الميكانيكي ويستفسرك عن سبب المجيء، وبعدما تعطي مبررات أو غاية مجيئك، فإن أول ما ينتبه إليه هو نوع السيارة (كعملية تجنيسية أولى) ثم يطلب مفتاح السيارة لتشغيلها (وهي عملية تشابه استحضار روح الكاتب في النص)، وبعدها يكشف عن غطاء المحرك لتبين حالته ونوعه وقوته (فيما يشبه قراءة أولية للنص الأصل)، ثم بعد أن يعاين حالة المحرك (النص في حالة المترجم)، يباشر تفكيكه أو تحليله حسب درجة العطب الذي فيه (وهي عملية مباشرة المترجم للعمل وتفكيكه) بعد أن يكون قد أدرك وفهم ما يتوجب عليه القيام به (الميكانيكي / المترجم)، لتأتي بعدها تغيير القطع المعطوبة وإصلاح الفاسدة أو تحريك الساكنة وغيرها من التعديلات التي من شأنها أن تعطي نفس فعالية القطع الأصلية التي صنعت مع المحرك، فيشغل المحرك من جديد وينصت لهدير صوته، هل من نشاز أو أزيز يقلق أذن الصانع قبل المالك للسيارة.

غير أن هذه العملية إذا ما تمت وحصل خطأ ما، فإن ذلك يعني أن الميكانيكي قد نسي قطعة ما أو تناساها لغاية يعرفها. فيعيد ترتيبها، أو يذهب إليها مباشرة، فيستبدلها أو يعدل من درجة تماسكها، غير أنه يحدث أن يستغني عن الجزيئات الصغيرة التي جاءت مع المحرك ولكن بخبرته وحنكته يطمئن المالك أن لا ضرر في التخلي عنها وأن قيمتها ثانوية، وليست بذي أهمية. وهنا أشبه هذا الأمر أيضا بالمترجم، حينما يطالع النص كما يطالع الميكانيكي المحرك لأول وهلة، فيتبين المترجم النص ويحاول تفحص الكلمات المفاتيح والرموز الظاهرة التي توشر على جنس النص وجنسيته (هويته الثقافية والإيديولوجية إلى حد ما)، ذلك أن المترجم وهو يفكك النص، ينسى ما يمكن أن نعتبره معاني ثانوية تختزلها المفردات والمسكوكات والأمثال والحكم (وهي بمثابة قطع غيار النص الحقيقية) التي تعتبر من مفاصل النص ومفاتيح قراءته وإدراكه، لذلك فكسله أحيانا وخوفه من أن لا يكون له

النفس في إعادة انتاج النص، أو ربما تسرعه (لغاية الكسب المادي والمعنوي) يضطر إلى التخلي عن كثير من النص المصدر، ويتصرف في ما تبقى محاولاً أن يوهم القارئ أن النص الهدف سيسمع أو يبدو على نفس شاكلة وذوق النص الأصل، لكن نقول هيهات من ذلك، ذلك أن نسيان جزء صغير، وإن لم يؤتي أكله (نتائجه السلبية) على المدى القريب لا محالة سينعكس على جودة النص على المدى البعيد، بالإضافة إلى نتائجه الوخيمة التي يمكن أن تطال هوية وثقافة المجتمع الذي أنتجه وأولهم كاتب النص الأصل.

وإننا أوردنا هذا المثال كوننا رأيناه أقرب إلى تمثل ظاهرة التلقي وعملية الترجمة برمتها. بما يوشي أن الأدوار تتشابه في الحياة بين بني البشر مهما اختلفت الميادين أو تنوعت حقول الخطابات. أي أن التواصل الذي يقتضي مرسل ورسالة ومرسل إليه، إنما هي واقعة في ومتحصلة في معيشنا اليومي.

إن تعدد الحقل اللساني الذي فرضته الممارسة الترجمة الملموسة، أدى إلى خلق حقل ثقافي خاص متنوع ومختلف في الآن نفسه، خلقه الواقع اللساني البشري المحكوم بتعدد اللغات واختلافها وتباينها. وفي الآن ذاته بضرورة التواصل عبر عمليتي التبليغ والتلقي. ولما كانت الترجمة ملازمة للتعدد اللساني البشري فإن الممارسة الترجمة تنقسم، بل تنشطر وفقاً للحاجات ولأنماط الاتصال بين اللغات، وأنواع الملفوظات المنقولة من لغة إلى لغة. ويظهر شكل آخر للتعدد الدلالي في مصطلح ترجمة ذي منشأ تداولي أو تطبيقي.

إن الممارسة الترجمة الحديثة، والخطاب النظري المصاحب لها يرسم خرائط تصنيفية تقسم الحقل الترجمي إلى مواقع ومناطق مستقلة لكنها مرتبطة بما يشبه التقسيم الأفلاطوني للموجودات. فرغم التباين والاختلاف أحياناً، إلا أنه يصب كلة في اتجاه واحد وهي العملية الترجمة، أي ليس هناك اختلاف خصوص هذه النظرية واتباعها لهذه الطريقة في الترجمة أو منهاجيتها في الترجمة، وإنما ما يمكن التأكيد عليه حسب – فهمنا المتواضع – أنها كلها تسعى إلى تحقيق رفاهية العملية الترجمة، ومنها تحقيق التواصل الذي هو سنة بشرية منذ الأزل إلى يومنا هذا.

"إن الفعل الترجمي، إذن، ملازم لممارسة المعرفة والعلوم ذاتها. يضاف إلى هذا أن كل ملفوظ إنساني قابل للترجمة،"¹ فهي لا تقتصر على نمط بعينه من النصوص، ولم تختص بموضوع دون غيره من الموضوعات وهنا يمكن أن نقول في هذا الباب أن هناك فعلاً ترجمات "متخصصة"، ولنا في مثالنا، هذا الذي نحن حاولنا تمثله، وهو "الترجمة الأدبية" (التي سنأتي على ذكرها لاحقاً ما دامت هي صلب أطروحتنا) من الرواية والملحمة والقصيدة والقصة، مروراً بالبحث العلمي فيما يعرف "بالترجمة العلمية" التي تكون نسبة نجاحها وتحقيقها للمبتغى، أكثر بقليل من الترجمة الأدبية/ والمصنف الفلسفي؛ بالإضافة إلى المعاهد والمواثيق والقوانين والتي تدخل تحتها "الترجمة القانونية والتوثيقية أو الوثائقية". ونحن وإن كنا أمام هذا التعدد في مناهج الترجمة واختلافها إنما هو نابع من اختلاف هذه الموضوعات التي تتناولها بالترجمة، بل باختلاف العصور والثقافات، وحتى باختلاف

¹ شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي تأليف: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007، ص25.

المترجمين في العصر الواحد والثقافة الواحدة. ولذلك فالنظريات الترجمية تتباين بدورها وتختلف باختلاف المنطلقات والأطروحات الفلسفية والمنهجية التي تؤطرها أو التي أنتجتها.

كما إننا لا نجد حرجا إن أبدينا الرأي حول عملية الترجمة باعتبارها عملية معقدة، وأنها تتطلب إلماما (كاملا) بمقاصد كاتب النص، وأن هذا الإلمام لا يتأتى إلا من خلال استنهاض سياقات النص الأصلي ومقاربة ذلك بمكونات النص، وهياكله البنائية. إن نجاح المترجم. في هذا السياق. يعتمد في الأساس على ثقافة المترجم ومدى إلمامه بالموضوعات والقضايا التي ينطوي عليها النص في اللغة الأصل. فضلا عن إلمامه بالحاجيات والحساسيات الثقافية والسياسية لمتلقي النص في اللغة الهدف.

هنا، يمكن أن نطرح سؤالا: هل يمكن القول بإمكانية تحقق هذا الانجاز (الطوباوي)، الذي نراه بعيد المنال، خاصة إذا ما استحضرننا الشروط التي تضمن عملية نقل النص وتهجييره بشكل صادق وعبر طرق آمنه؟ أي: هل يمكن تحقق شرط إلمام المترجم بحساسيات وسياقات النصين معا، في بيئته الأصلية وبيئته المستقبلية؟ فضلا عن إلمامه بنفسية الكاتب وظروفه؟ نقول إن ذلك مستحيل، إلا في حالة واحدة، وهي حينما نكون أمام الترجمة العكسية أو كما أسميناها الترجمة "الانعكاسية" التي يكون الكاتب نفسه هو مترجم عمله، آنئذ يمكن القول إن الكاتب يتحقق فيه شرط إلمامه بظروف الكاتب (الذي هو نفسه) النفسية والاجتماعية وسياقات النص وحساسياته، إننا إذا ما سلمنا بهذا الأمر، نكون قد أوقعنا أنفسنا في شرك الوهم، لماذا؟ لأنه وإن كنا أمام الكاتب/المترجم لنفسه بنفسه، فكيف له أن يحيط بحساسية القارئ الهدف ويتناقضات المجتمع المستقبل، وبالتنوع اللساني للغة الهدف، إذا ما تم له تحقيق ذلك في اللغة المصدر. وكنتيجة لهذا التآرجح في الشروط المميزة والضرورية لتحقيق عملية التواصل التي تنسתר وراء فعل الترجمة أو دافعها الأساس. يصبح دور المترجم يقتصر على الإبلاغ فقط، ويتجاوز يتجاوز ذلك في السعي إلى إقناع المتلقي على مستوى اللغة الهدف.

ويبدو من هذا الرأي أنه يسعى إلى التأكيد على صعوبة العملية الترجمية، وهذا لا يغالط فيه اثنان كونها عملية تنطوي على كثر من العثرات: الاجتماعية والتاريخية والمكانية والثقافية والإيديولوجية، التي تقف صدا منيعا أمام تطويع المفردة والحمولة المعرفية، التي تختزنها في ذلك السياق، مادام أننا أمام ظلال من المعاني التي تتخفى وراء الكلمة الواحدة.

ولذلك، فكل تواصل في نطاق اللغة الواحدة هو في العمق ترجمة وقد ضربنا أمثلة على ذلك في سياقات مختلفة أثناء تحليلنا للظاهرة الترجمة إن صح القول، ونعتبره كذلك ما دام وجود عدد لا يحصى من الدراسات والكتابات التي تناولت وتتناول الترجمة بلغات مختلفة. لذا فالعلامة (حسب تصور كل مجتمع أو بيئة ثقافية لها) ينبغي دوما أن يقع التفاوض عليها مع ما تنطوي عليه المعاني المحتملة التي يمكن أن تكون تكرر أو معاني ثانوية تلتصق بها فقط في مناسبات سياقية بعينها. وسوء الفهم أو الشرح. ومعنى هذا النقص العضوي أن مصدر وتركيب المعنى وتلقيه يقتضي من حيث الوجود عدة اشخاص؛ أي لا يمكن حصر المعنى من طرف

شخص واحد (ونحن هنا يمكن أن نضرب مثالا بالمرجم الذي يسقط فهمه ويعمم على وعي وأفهام الأشخاص الآخرين الموجودين في بيئات مختلفة رغم توحدهم تحت راية لغة واحدة) وعليه فإن أي استقصاء لمسارات التبادل داخل اللغة الواحدة يجعل الترجمة عملية مستقلة.

"إن مشاكل الترجمة تقتضي ضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار جملة الالتزامات المتناقضة مثل: ترجمة المعنى الدقيق، وظلال الدلالات الأسلوبية، وقيم العبارات المسكوكة المألوفة، وفحوى الصور المجازية والمرجعيات الثقافية، وعدد المقاطع والجرس الصوتي إلخ... وكل هذا في نفس المكون اللغوي.¹ فهل يمكننا فعلا سواء كقراء أو كمرجمين أن نحيط بكل هذه التناقضات؟ وهل المخزون المعرفي والمعجمي بتنوع حقوله في أذهاننا كاف بأن يجنبنا مغبة السقوط في شرك وهم الإدراك والفهم الصحيح للنصوص؟ ومن ثم وهم اقتناعنا بالترجمة الحقيقية والشفافة للنص المصدر. هذا إذا سلمنا بحقيقة أننا نجحنا في استخلاص الصور المجازية وما تنطوي عليه المسكوكات والمتلازمات اللفظية من مرجعيات ثقافية واجتماعية، ناهيك عن النبرة والصوت والمكون اللغوي، الذي يفترض أن المترجم ملم به (وإن كانت الحقيقة أنه يستحيل أن يُلم بالمكون اللغوي كاملا وبالتنوع اللساني شاملا داخل البيئة المستقبلية).

"إن الوصول إلى المعنى هو ربما شيء صعب، وتقريبي، وعشوائي في نفس الوقت، ولكن صعوبة الوصول إلى المعنى لا يترتب عنها استحالة نظرية أو نظريات لممارسة الترجمة، لأنه كما يقول موان فرغم اختلافات تصورات العالم التي يعبر عنها التنوع اللساني، توجد كونيّات لسانية وأجناسية وثقافية خلف المعاني في اللغات.² ذلك ما أشرنا إليه أيضا كون الاختلاف والتنوع والتعدد اللساني لا يفسد للتواصل قضية، ما دامت البشرية تشترك في كثير من الأشياء وتقوم بنفس الأعمال والأفعال التي يمكن القول إنها توحد. مهما وأينما تواجد هذا العنصر البشري، وما يفند أن التنوع أو التعدد اللساني إنما هو جزء لا يتجزأ من التأثيث الكوني لسنة الله في خلقه.

ولكن لم يثبت أن التقى شخصان ولم يتوصلا بينهما إن وجدا لوحدهما، مهما يكن من اختلاف وضعيتهما أو جنسهما أو ثقافتهما أو معتقدهما، أي أن عملية التواصل ممكن تحقيقها في ظل انعدام الشروط اللسانية التي ينادي بها المنظرون والدارسون، بطبيعة الحال لا يمكن قياس ذلك على التواصل من داخل الفعل الكتابي، أي إن عملية التواصل هاته تختلف من المنجز الكتابي إلى المنجز الشفهي، ولكن لنفرض أن شخصين التقيا في جزيرة أو صحراء أو غابة، بسبب من الأسباب، وينتميان إلى بيئة مختلفة. ويتكلمان لسانين مختلفين، أي يمكن أن نجزم أن التواصل سينعدم بينهما؟ وهل عملية التواصل ستقتصر على الإشارات والإيماءات؟ من خلال نبرات الصوت، وقسمات الوجه ولغة العيون وغيرها مما تدخل ضمن التواصل غير اللفظي يمكن أن تحمل رسائل كثيرة قد لا ينجح الكلام في التعبير عنها. أو عبر حركات اليد وإشارة الأصابع

¹ علم الترجمة: دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين/ ترجمة: الدكتور حميد العوضي، دار الزمان-دمشق، الطبعة الأولى، 2009. ص 33.

² المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2014. ص 10.

ودلالاتها. بالإضافة إلى وضعية الجسد ككل، وما إلى ذلك من أشكال التواصل والتعبير الذي يمكن أن ينجزها الجسد البشري.

لكن سؤالنا كان حول مدى إمكانية اقتصار هذه العملية التواصلية غير اللفظية، دوناً عن الكتابة. هل يمكن مثلاً أن نرسم شيئاً أو نجسد فكرة تكون كونية المرجع؟ باعتبارها أصبحت موروثاً إنسانياً لا يمكن أن يتجرأ أحد بامتلاكها، وهو رسم السفينة مثلاً، لا يمكن بتاتا أن يتخذ شكلاً غير السفينة في (كل) اللغات، بمعنى لا يمكن أن تتخذ السفينة شكل طائر أو فراشة مثلاً، ولذلك لم نقل يستحيل، بدليل أننا وضعنا كلمة "كل" بين قوسين آخذين بعين الاعتبار اللغات التي تتجاوز الأربعة آلاف، وإننا مطالبون بأن نكون ملمين بهاته اللغات والسياقات؛ ومنها اللهجات حتى نجزم بهذا الحكم، لذلك قلنا "يمكن"، عوض "يستحيل". وإذا كان هذا حالنا مع كلمة أو مفردة وطبيعة تأثيرها في التواصل وما تنطوي عليها من دلالات، فكيف للمترجم أن يتصرف ويعطي لنفسه الحق في أن يجتزئ من البيئة اللسانية، والاجتماعية، والثقافية، والإيديولوجية التي أنتجت هذا النص. ويتنكر للبيئة التي تحتضنه (أي النص)؟

"إن إدراك الاستفزازات التي قد تحدثها المصطلحات العربية في البيئة الغربية، يجعل المترجم يأخذ نوعاً من الحيلة والحذر في نقلها إلى البيئة المستهدفة، لم قد تثيره من تأويلات مفخخة ولذلك نحن في غنى عن جعل الآخر يترصدنا. مخافة الإخفاق التواصلية الذريع التي قد تحدثها. كما هو الحال مع أحمد لطفي السيد في مطلع القرن العشرين حينما أدخل كلمة ديمقراطية من القاموس الفرنسي إلى منطقة ريفية بمصر يطغى على أهلها الجهل والأمية فكانت وبال عليه، فصار يفسر الديمقراطية بتعدد الأزواج للمرأة. هذا الاستفزاز كان مدركاً له الطهطاوي حينما وضع "العدل" و"الإنصاف" قابلات لكل من "الحرية"، و"الديمقراطية"، محاولاً تمثل الفروق بين الثقافتين والشعبيين".¹

إن لنا في المثال أعلاه لعظة لأولئك الذين ينافحون عن الترجمة بالمعنى أو بشكل أدق الترجمة بالتصرف، الذي يمثله أحمد لطفي السيد – كمثال من الأمثلة التي صادفناها - عن واقع الترجمة بهذه الطريقة، بحيث نضل القارئ المفترض في اللغة الهدف، بأن ننقل له معاني مغلوبة، ومتناقضة أو لا تمت بصلة إلى حقلها، سواء داخل النص المصدر أو في حقولها الدلالية الأخرى. ذلك أن ترجمة أحمد السيد لطفي لتلك الألفاظ ينم عن استهزاء وسخرية كبيرة بالقارئ المفترض، مع العلم أنه كان من الممكن تجاهل هذه الألفاظ أو استبدالها في أقصى الحالات على أن يوردها مشلولة من معانيها الحقيقية. وكما أشرنا في سابق أمثلتنا التي مثلنا لها بالميكانيكي مقابل المترجم "حول نسيانه أو تناسيه لجزيئة من قطعة المحرك، مقنعا نفسه (وهو يعلم مسبقاً بعدم جديتها ونتائجها الما بعدية) وموهماً ومضللاً جمهور القراء المفترضين، الذين منحوه ثقتهم وسلموه نيتهم في الإنابة عنهم في الكشف عن حقيقة المعنى الذي من الممكن أن يحمل لهم ذلك الممتع والشيق والغريب في الآن

¹ مدارات الترجمة، تأليف: د. عبد النبي فاكر، مطبعة انفو برنت، ط، 2009، 1، ص 8-9

نفسه من ثقافة الآخر، ليصدموا بحقيقة أن ما تم نقله كان بهتاناً على الكاتب وثقافته، وهذا فيه تجني على الموروث الإنساني بشكل عام.

نعم، إننا نرى أنفسنا في هذه اللحظة نوجه انتقاداً للمترجم أحمد لطفي السيد، ولكن نحن غير معنيين بشخصه، وتواضع علمنا أمام سبقه إلى هذا الميدان وغيره، ولكن نحن هنا نبدي رأينا وندافع عن ما أطروحنا في كون أن الترجمة الحرفية هي السبيل الأول والأخير لنقل النصوص، وما يأتي بعدها يمكن اعتباره عوامل مساعدة لتحقيق التواصل بين الثقافات والحضارات، مع أننا لا نبخس هذه النظرية ومنظريها، أو هذا النوع من الترجمة وطرائقه، أو هذا المنهج ومستوياته، أو استراتيجية العملية الترجمة ككل، حقها.

إن العملية الترجمة بشكل عام هي كالجسد إن أردنا أن نستعير جزء هذا الحديث، إذا اشتكى له عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى. بمعنى؛ إن العملية الترجمة لا يمكن أن نقصي منها إحدى مكوناتها وإلا تشتكي من عوز في توصيل الرسالة بشكل آمن، والمتتبع لقولنا سيجد من التناقض في الفكرة السابقة حول تأكيدنا على الترجمة الحرفية، ولكننا لم نحصر العملية الترجمة أو اقتصرناها على الحرفية، مع ما يمكن أن يقال عن الحرف ومدلولاته.

ولنا في أنطوان برمان غير معين في ذلك، لمن يستهين وحمولاته الدلالية المتنوعة والمختلفة داخل سياق ما أو خارجه. ومنه دائماً يؤتى على ذكر هذا المثل حينما يشار إلى الترجمة بالمعنى وبخاصة الترجمة "التواصلية" في هذا الجانب فقط، مع أن التواصل هنا حاضر وغائب في نفس الوقت، أي أن التواصل واقع بين النص فقط والجمهور قرائه، ولا يتعداه إلى ثقافة الكاتب الأصل وبيئته وحضارته، لماذا؟ لأنه لا يعكس حقيقة مضمون النص المصدر، وإنما ما تم نقله إنما نعتبره وهماً.

وهنا نستحضر ما يدعوا إليه بعض المترجمين والمنظرين بخصوص تلبية حاجات القراء المستهدفين وما يمكن أن ينجم عنه حجم الدمار والتنميط التضليلي للحقائق والثوابت، التي تكون على حساب إرضاء غرور القارئ المفترض، ونيل رضاه، لذلك نعتقد أن ليس شرطاً أن يكون رضا القارئ عن النص (المترجم طبعا) هو هدف المترجم بالأساس.

ومما لا مراء فيه أن عملية الترجمة تسبقها عملية اختيار النص المراد ترجمته ومنه جنس العمل ولغته، أي هل نريد أن نترجم بواسطة؟ عبر لغة ثانية أو نترجم من المصعب؟ من اللغة الأم، وهنا يمكن أن نشيد برأي شلايرماخر ووالتر بنجامين الداعي إلى حضور ثقافة الغريب في النصوص المترجمة، أي إنه - في رأينا المتواضع - نفضل أن نورد عبارة مسكوكة أو لفظة غريبة رغماً ما قد تثيره من تشويش على ذهن القارئ، (لعل هذا التشويش هو جزء من التجربة الاستكشافية لعوالم النص الأصل)، ومن غموض بحيث نكون قد أسهمنا في نحت ثقافة أو فكرة في ذهن القارئ المفترض. على أن نغالطه بحقائق مفترضة ومزعومة لا تمت بصلة لثقافة النص والكاتب معا.

إن انزلاقات المعنى في ترجمة الخطاب الأدبي، مردّه إلى انزلاقات النسق، الذي يوحي بأن أرضية المعنى تهتز تحت قدم المترجم وهو يعتمد إلى تهجير العلامات من فضاء ثقافي إلى آخر. فلا وجود لمترجم في مأمن من مغبة قلب المعنى أو عكسه بشكل مضحك أو بشكل درامي. لكن نعتبر هذا الأمر وارداً لكن، ما لا يجب أن يكن وارداً هو القصدية في إلباس المعنى معنى ليس له ولا ينتهي لحقله اللغوي والمصطلحي.

"مما لا شك فيه أن الترجمة تعكس طبيعة علاقة "الأنا" بالآخر" وتقدم صورة عن تهجير المعنى إلى فضاء الغير. فتأسيس الترادف بين نصيين في لغتين متباينتين مشروط بطبيعة النص المنقول وبوجهته، وبمنط العلاقات الموجودة بين الثقافتين ومناخهما الأخلاقي والثقافي والعاطفي، مثلما هو مشروط بعوارض المرحلة.¹ ولذا فالمترجم أحياناً يجب أن يكون يقضاً حينما يوهم باختيار نصوصه، ومادام أنه قارئ بدرجة أولى فهي تعتبر فرصته في تقييم محتوى العمل من وجهة نظر شخصية، على الأقل واضعاً نصب عينيه الثقافتين والبيئتين معاً، بتناقضاتهما وتمازجانهما.

لذا، فإن نقل نص من لغة إلى أخرى يضل رهان صعب غاية الصعوبة لما قد يحمله من صدام، حيث الانتقال من سياق إلى آخر، ومن متلق مفترض إلى آخر. فلا مأمن للمترجم من المضايقات كما أسلفنا الذكر ومن المنغصات وأحياناً الخسارات، لما يقتضيه من نقل للدلالات المتواترة التي قد تتصادم مع الأنساق الثقافية للآخر، فالبومة غالباً ما تحيل في الثقافة الإسلامية على نذير شؤم وعلى عدم الارتياح، ولو نقلت وأفرغت في النص الهدف بنفس الحمولة الثقافية والمرجعية الثيمولوجية، لما شكل ذلك صدمة لقارئ الضفة الأخرى. أو الفأر وما له من أبعاد اجتماعية منفرة للمجتمعات العربية والإسلامية ونجده على عكس ذلك في الدول الأوروبية، بينما له صبغة دينية وروحية في بعض المجتمعات الهندية، أو الأفعى كطبق في الدول الآسيوية كاليابان والصين، وإلى ما لا حصر له من الأمثلة حول العالم.

فالتكنولوجيا الحديثة والأنترنت قد كشفت هذه المتعارضات الثقافية والإيديولوجية رغم بعد المسافة، فصار المترجم قادراً على أن يحتاط حينما الإقدام على ترجمة عمل ما، والبيئة والثقافة المستهدفة.

"ويستخدم شيشرو لوصف طريقته هاته تعبيراً مجازياً لا تخفى دلالاته قائلاً بأنه" يعتقد بأن عليه أن يؤدي ما بذمته للقارئ بوسطة فئات نقدية صغيرة قطعة، ولكن بتقديم المبلغ الإجمالي دفعة واحدة."² هل هذا المبلغ فعلاً كاملاً (ونقصد به المعنى على الأقل حينما تقدم المعنى منجماً من خلال الترجمة الحرفية. فإنك تترك للقارئ محنة التنقيب والبحث عن مكمن الغموض في النصوص وما تنطوي عليه معاني المفردات بشكل فردي. لذا فالمترجم بهذا السلوك يمكن أن يساهم أو ساهم في تعطيل جهد القارئ واستنفار معارفه الفكرية الثقافية من أجل تطويرها وتطوير آلية البحث والتنقيب لديه عبر الاحتكاك بهذه النصوص، ولكن في حالة الترجمة

¹ مدارات الترجمة، تأليف: د. عبد النبي ذاكر، مطبعة انفو برنت، ط، 2009، 1، ص 132.

² أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط 1، مطبعة: دار أبي رقراق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص 196.

بتصرف أو الترجمة بالمعنى فإن المترجم يقدم المعلومة على طبق من ذهب إلى القارئ المفترض. ويهضم ما تعسر من الفهم ليصير سهلا تقبله في ذهن القارئ، وهو ما لا نرتضيه لنا كقراء بأن تعطل آلية التفكير لدينا ونقبل بالجاهز من المعلومة وبالمعنى المفترض أنه هو المقصود في النص.

إن المترجم ليس له الحق -بل نرى أنه يجب يكون ذلك ممنوعا عليه -الخوض في قلب المفاهيم الاجتماعية والتصرف فيها أثناء نقلها لإرضاء غرور المتلقي المحتمل، وقد أشرنا إلى وبال ذلك على القارئ المفترض، بل تلك هي الصنعة الفنية والصدمة الأولى الذي تجعل القارئ مشدوها ومشدودا إلى النص شدا، كونه أمام نسق ثقافي مغاير عما اعتاده وإن كان مرصفا في نص أدبي. مع العلم بإمكان ارتكابه للخيانة الجميلة كما تسمى بذلك.

"فالت ترجمة ليست بالأمر الهين، بل هي صعبة، وأصعب من التأليف، لأن المؤلف طليق في معانيه. والمترجم أسير في معاني غيره، مقيد بها، مضطر إلى إيرادها كما هي، وعلى علاقتها، إذا لزم الأمانة في الترجمة. كما هو الواجب. وإلا ليس مترجما بل هو مصنف"¹ إن هذا الأمر يجعلنا نتأكد، المرة تلو الأخرى، بضرورة الحفاظ على الأصل، وأن المترجم غير مخول له بأن يغير من بنية النص المصدر، سواء على المستوى الشكلي أو المضموني، إذ نعتبر مهمته مشابهة لـ "ساعي البريد" الذي يسعى إلى توصيل رسائل الناس بالأمانة والصدق الكافيين، فهو يحقق نوعا من التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وهنا لسنا أمام توصيف قديح باسترجاع وحتى بالوقوف على دور "هذا الرجل" الذي طالما كنا وما زلنا أحيانا ننظره بشوق، لمعرفة ما تختزنه أو تكتنفه تلك الرسالة، فنكون كلنا شوق لمعرفة حقيقتها سواء بالإيجاب أو السلب، كوننا نكون مهئين وجدانيا ونفسيا لتلقي خبر مفرح أو مفرح.

ولا شك سيتذكر بعض من الجيل القديم في البوادي وحتى الحواضر وليس ببعيد أيضا ما يقارب العشرين سنة، حيث تتم ترجمة محتوى الرسالة التي تكون موجهة إلى قراء (مرسال إلهم) أميين لا يقرؤون (جمهور القراء المفترضين في حالة الترجمة) ومعنى هذا الإسقاط جائزها هنا مادام القارئ المفترض شخص أمي أيضا بخصوص معارف اللغة والبيئة والثقافة المرسل. فلذلك هذا المترجم يسعى إلى ترجمة رسالة الكاتب الأصل وتبليغها باللسان الذي يخاطب ويفهم بها المرسل إلهم. وفي هذا الإطار يرى طه حسين الترجمة باعتبارها وظيفية تقوم بتجديد للمناخ الثقافي والعقلي الذي يحتاجه الإنسان، وإشباعا لشغفه إلى المعرفة وتوقه إلى تحقيق التواصل المنشود بين ثقافات الأمم المختلفة. ونحن نعرف أن الجزم بإمكانية شفافية الترجمة غير واردة عند دارسي الترجمة الغربيين، إذ بالنسبة لهم الترجمة تبقى ترجمة لا أكثر أو أقل، وإن التطابق أو التماهي مع الأصل وهم طوباوي فضلا عن إنه مستحيل التحقق. "وعن سؤال كيف نترجم، يبدو كاري حاسما في موقفه، فليس هناك قواعد ثابتة ولا مضمونة لإنجاز ترجمة ناجحة، وكل ما هو موجود منها يتصف بكثير من التغير وعدم الاستقرار بحسب جملة من العوامل المتباينة كنوعية النص موضوع الترجمة، والجمهور المستهدف، وزمن ومكان الترجمة والغاية التي من أجلها نترجم... إلخ"²

¹ أبراج بابل: شعيرة الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية العلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقرق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص196.

². المصدر نفسه، ص228.

وارتباطا بسؤال الكيفية ينبثق تفصيل جديد يقودنا رأسا إلى صوغ إثبات ذي أهمية كبيرة في وضعيتنا...ذلك كما يقول كاري ويؤكد الطرح من جديد باعتبار الترجمة لا تقتصر على ميدان أو حقل معرفي معين. لقد قلنا إن الترجمة ظاهرة "هلامية" أي لا يمكن القبض عليها بثوب واحد أو أسلوب معين. ذلك إننا "لا نترجم بنفس الطريقة عملا كلاسيكيا ورواية بوليسية وقصة مغامرات ونصا فلسفيا يونانيا" أي أننا عمليا نكون بحاجة إلى تكيف أسلوب اشتغالنا مع طبيعة المتن المراد ترجمته.

وهذا التكييف ليس مدعاة أو سببا كي نتصرف فيه على هوانا (على هوى المترجم). غير أن هناك حالات يمكن أن نضحي فيها بالشكل كما في حالة الشعر مثلا، حيث تعطى الأولوية للسياق والإيقاع، وكذلك عند ترجمة الأمثال والعبارات المسكوكة يكون علينا إعطاء الاعتبار للعوامل الثقافية والحضارية والتضحية أحيانا بالمعنى الحر في لصالح معنى مألوف ومتداول في لغة الاستقبال، يكون قريبا أو شبيها بالأصل، رغم معارضتنا لهذا الموقف ونضمه إلى موقف الجاحظ الذي هو بين في هذا الأمر، إذ يعتبر ترجمة الشعر و(ويقصد به الشعر العربي) مستحيلا، وما يجعله مستحيلا هو نظمه الذي يعتبر (المميز والمعجز فيه) فيما يخص نظمه (نقل) على نفس المنوال والإيقاع في لغة الهدف، لكن إمكانية ترجمة الأنواع الأدبية الأخرى ممكنة، من مقامة ورواية وسيرة وقصة. ولذلك؛ في حالة المجازات والإيحاءات الأدبية يتضاعف مجهود البحث عن معادل كي يؤدي المنتظر منه.

ذلك إن اختلاف اللغات في أساليب صياغة التخيل الإبداعي أبعد ما يكون عن التجانس. "وإذا أضفنا إلى كل ذلك تلك الظاهرة الشائعة بين المترجمين والتي تقضي بإيجاز أو اختصار الأصل، الشيء الذي يعتبره ميشونيك بمثابة نوع من "الرقابة" على الأصل، هذا إذا لم يكن تدخلا سافرا فيه، جاز لنا أن نستنتج بأن هذا النمط من الترجمة القائم على الشفافية، أو "الزجاجات الملونة" بتعبير موان، تقوم وراءه نية إلحاق الأصل وتملكه وليس فقط أدائه".¹ وإننا إذا ما أخذنا وجهة نظر جورج شتاينر George Steiner فإن القيمة المضافة للترجمة برأيه هي ما ينبثق عنها من مظاهر التذوق للأجنبي، وما تكشف عنه من القدرات التعبيرية والشعرية الخبيئة في لغة الاستقبال. ونحن مع هذا الطرح جملة وتفصيلا. إن الرهان بالنسبة لشتاينر الذي يعتن على المترجم خوضه إنما يقع على مستويين:

.التوفر على حس جمالي يحدد انتظارات قرائه، ويلبي حاجتهم، إلى الجديد، والطريف.

ثم. السعي إلى صوغ وتكثيف ما يتوقعه من النص الأجنبي من حيث الصور والإيقاعات، ولعل ما يعتبره "شتاينر ترجمة سيئة هي تلك التي لا تنصف النص المصدر، وتبخسه حقه، ويرجع ذلك لأسباب متعددة وبديهية. منها الجهل والاستعجال والتعامي. وإننا نصدق القارئ الكريم القول كوننا لم نطالع فكرة شتاينر المتعلق بالتعامي والاستعجال حينما أوردنا مثال الميكانيكي في مقابل المترجم اللذين يشتركان في السمات نفسها، بتعامي الأول (الميكانيكي) عن إرجاع قطعة أو مشبك إلى مكانه، والثاني (المترجم) بتعاميه بالقفز عن مفردة أو جملة أو ربما قطعة، فقط لأنها استعصت عليه أو لتعجله.

¹ أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: حسن بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقراق للطباعة والنشر-الرباط، 2010، ص283.

3. المزج بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة

تعتبر من بين الأنواع الثلاث للترجمة، وهي نوع يجمع بين الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى، وهو المفهوم الذي وصف به درايدن في القرن السابع عشر وسماه بـ (paraphrase) "وهي ترجمة بأفق معين، حيث يضع المترجم المؤلف نصب عينيه، العمل الأصلي، حيث لم يضيع منه، دون التقيد اللصيق بمعاني كلماته"¹. ويعترض مترجم الإنجيل يوجين نايدا (Eugene Nida) على تقسيم الترجمة إلى ترجمة حرفية وترجمة حرة، ويرى أن هناك درجات من الترجمة أكثر تنوعاً بكثير من أن تُختصر بهذا التقسيم المتطرف. فمن هذه الدرجات مثلاً الترجمة الحرفية التي تترجم كل كلمة بكلمة وكل سطر بسطر. وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك، والترجمة القريبة جداً من المعنى اللغوي والشكل، والتي تُزوّد عادة بالحواشي المستفيضة، التي تشرح التعابير والتراكيب الغامضة، ونحن نراها ترجمة تفسيرية أقرب منها إلى الترجمة الحرفية أو الترجمة بالمعنى، وهذه الترجمة في نظرنا نعتز عليها، كون المترجم يصبح دوره مفسراً لا مترجماً بالمعنى المتعارف والمتواضع عليه من طرف الدارسين والمنظرين، مع عدم إغفال أنه يقوم بعملية التفسير للمتن، ولكن من أجله هو كمترجم، قصد تبين طبيعة النص، واستيعابه وفهمه للخروج بترجمة واضحة وقريبة من الأصل.

إن المزج بين النوعين من الترجمة إنما جُعل لإثارة الأثر نفسه عند القارئ، وكأنه يقرأ النص الأصلي بغض النظر عن المضمون، وغير ذلك من أنواع الترجمة التي تتوقف على درجة الالتزام بحرفية النص أو بالابتعاد عنه، وهذا الابتعاد أو الاقتراب هو كذلك منوط بمدى قرب أو بعد القارئ عن الجنس الأدبي الذي يحتك به، فحينما نحافظ على التركيب والشكل اللغوي للنص الأصلي فنحن بذلك نحافظ على الأصل. فقد عرضنا هذه النصوص الأصلية على الناطقين بلغة النص الأصلي فلم يفهموا شيئاً أو لم يجدوا المتعة الكافية، لماذا؟ لأنهم ليسوا مهتمين بهذا الجنس وقالوا إنهم يفضلون قراءة الرواية والأعمال المطولة لما فيها من التفاصيل ومن الأحداث المتضاربة التي تجعل القارئ يخلق عالم معزولاً عنه وهو يطالع أحداث الرواية. في حين القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً فموجهة بالضرورة إلى قراء مهتمين وقراء نوعيين. أي لهم ميول أدبي وإبداعي، ويتمتعون بحس فني. وهو ما يكون مغيباً أو غير حاضر سواء عند القارئ العادي أو المتلقي اللحظي. لذلك يرى نايدا أن الاختلاف في أنواع الترجمة يعود إلى ثلاثة عوامل رئيسية هي: طبيعة الرسالة التي ينبغي نقلها من لغة إلى أخرى، والغرض الذي يرمي إليه الكاتب وبالتالي المترجم. والجمهور الذي توجه إليه هذه الرسالة؛ أي المتلقي أو المستقبل الثاني بعد المستقبل

¹ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014) page 121.

أو المتلقي الأول للنص وهو المترجم نفسه. والاختلاف الأساسي هو في تحديد الأولوية في الرسالة، هل هي للشكل أم للمضمون؟

فالشعر، مثلاً، يعطي أهمية كبرى للشكل وأثره الجمالي، وهذا لا يعني أن المضمون غير هام، ولكن ينبغي نقله في شكل يحافظ على الأثر الجمالي ليس للنص فحسب بل وللشكل الجمالي للجنس الأدبي نفسه. وهو الشعر الذي تتواضع الآراء على شكله وجماليته. أما النصوص الإرشادية، فمضمونها أهم من الشكل. لذلك هل يدخل جنس القصة القصيرة ضمن النصوص الإرشادية؟ أما أن له أن يحتفظ بجماليته الإبداعية والأدبية التي أتى عليها في أصله؟ ولذا فالنصوص الإرشادية يمكن ترجمتها بنص مفهوم تماماً لا مجال لالتباس فيه. وقد يتطلب هذا النوع من النصوص درجة كبيرة من التطويع والتحرر من القيود اللغوية في الترجمة. وأخيراً، يجب أن تراعي الترجمة الجمهور الذي تتجه إليه لأن هذا يتحكم باختيار مستوى اللغة. فالقراء يختلفون في قدرة كل منهم على تفكيك الرموز كما يختلفون في مجالات اهتماماتهم.

ويخلص نايدا إلى أن هناك اتجاهين عامين في الترجمة وليس نوعان من الترجمة. الأول اتجاه نحو المكافئ الشكلي (formal Equivalence) ويركز على الشكل والمضمون معاً، وهو أقرب إلى نوع الترجمة التي دعا إليها شلايماخر من حيث تغريب النص. كما ينصح (نايدا) بتزويد هذه الترجمات بالكثير من الحواشي لتوضيح مواطن الغموض (والتي نراها عملية مقبوضة لجمالية للنص المترجم)، والاتجاه الآخر هو نحو المكافئ الدينامي (dynamic equivalence) ويهدف إلى الخروج بنص مطابق في جميع تفاصيله للخصائص اللغوية التي يترجم إليها ولثقافة هذه اللغة. وهو ما يصفه شلايماخر بالتجنيس، وما يمكن وصفه أيضاً بالترجمة الحرة. وعلاوة على ذلك يضع نايدا أربعة شروط أساسية للنص المترجم هي:

1. أن يكون له معنى.

2- وأن ينقل روح النص وطابعه.

3- وأن يكون أسلوبه سلساً وطبيعياً.

4- وأن يثير الإحساس أو الأثر نفسه الذي يثيره النص الأصلي. ولا شك في أن الخيارات غير سهلة لتحقيق هذه الشروط الأربعة.

والجدير بالذكر؛ أن معظم الأدبيات حول نظرية الترجمة تسلم بضرورة المزج بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، بحيث يثير فضول القارئ بفعل غرابة النص، نتيجة للترجمة الحرفية، ويوضح له في الوقت ذاته فحوى النص المترجم بواسطة الترجمة الحرة. وفي الوقت الذي يدعو شلايماخر إلى المحافظة على ما هو

غريب في النص الأصلي، ينبه إلى أن تحقيق ذلك يتطلب من المترجم مهارة فائقة تمكنه من البقاء أقرب ما يكون من النص الأصلي وبالقدر الذي تسمح به اللغة التي يترجم إليها. ونستنتج من هذا؛ أن شلايماخر يريد نصا قريبا جدا من النص الأصلي، لكنه لا يريد أن يغض النظر تماما عن خصائص اللغة المترجم إليها وأحكامها. ويرى فيرمير أن النص المترجم موجه إلى الثقافة التي يترجم إليها، وبالتالي ينبغي أن يخدم هذه الثقافة ولذا قد يختلف اختلافا كبيرا عن النص الأصلي حسب الغرض المقصود منه. لكن لا ينبغي أن يكون المترجم ملزم بتكييف ترجمته مع الثقافة المنتفعة منها وإنما إنه يملك هذا الخيار إذا ما اضطر إليه.

فالغرض من الترجمة قبل كل شيء هو الذي يحدد الاستراتيجية والأسلوب اللذين سيتبعهما المترجم للوصول إلى نص يحقق ما هو منتظر منه. وعلى غرار نايدا، رفض الكاتبان الكنديان، فيناي وداربلنيه تقسيم الترجمة إلى أنواع لاقتناعهما بأنه لا يمكن اختصار الحديث عن الترجمة بتقسيمها إلى ترجمة حرفية وترجمة حرة. فالترجمة في رأيهما ينبغي أن تكون حرفية طالما كان ذلك ممكنا، ولم تتعارض مع خصائص وأحكام اللغة المترجم إليها كي يضطر المترجم إلى اتباع عدد من الإجراءات والأساليب من أجل إيصال المعنى دون الإخلال بقواعد اللغة المترجم إليها. ولذا اعتمدا الكاتبان مفهوم الترجمة المباشرة وغير المباشرة ووضحا نهجا للترجمة بين الإنجليزية والفرنسية ليتبعه المترجم فقط عندما تتعذر الترجمة الحرفية التي من الممكن أن تؤدي إلى نص أو تراكمات تتضارب مع خصائص اللغة المترجم إليها وأحكامها. وقد أفرا بأن الخيار الأول هو اتباع حرفية النص الأصلي ما لم يتعارض ذلك مع عبقرية اللغة المترجم إليها وخصائصها. وقدم الكاتبان حال تعذر ذلك، عددا من الإجراءات والأساليب التي يمكن أن يتبعها المترجم لينقل النص من لغة إلى أخرى.

كما وضع نايدا أساليب لتكييف النص، والحصول على المكافئ المناسب، منها الإضافة أو الاختصار أو التعديل، ووضع فيناي وداربلنيه في نهجهما إجراءات مماثلة، بل قدما سرحا مفصلا أكثر للإجراءات التي يمكن أن يتبعها المترجم في الحالات التي تتعذر فيها الترجمة الحرفية. ولا اختلاف بين ما يدعوا إليه فيناي وداربلنيه ومجمل ما دعا إليه من سبقهم من الباحثين في موضوع الترجمة.

فالترجمة في الأساس تهدف إلى نقل المضمون والشكل معا، أي ينبغي أن تكون حرفية، إلا إذا استحال ذلك يأخذ المترجم المضمون ويسوغه بتركيب أقرب ما يكون إلى النص الأصلي. وهنا تأتي درجات الترجمة التي تحدث عنها نايدا، فكلما ابتعدت الترجمة عن النص الأصلي اضطارا لتعارض الترجمة الحرفية مع مقتضيات اللغة المترجم إليها كانت أكثر دينامية وأكثر اعتمادا على التطويع والأقلمة والتجنييس. وهذا يتفق مع ما ذكره شلايرماخر بخصوص تغريب النص أو تجنييسه، ومع ما ذكره درايدن بشأن الخلط بين النوعين: الترجمة الحرفية والترجمة الحرة.

4- الترجمة الآلية

إن ما يمكن أن نستفتح به هذا المحور هو بقولة تعود لموريس برني الذي يقول فيها: "إن معيار الترجمة الجيدة هو منحها المرسل إليه نصاً قابلاً للقراءة في نفس شروط النص الأصلي. بمعنى أن هذه الكفاية نحو المتلقي هي ما ينبغي احترامه."¹ ولكن ما يطرح التساؤل، هل الترجمة الآلية لها شروط تحصل هذه النتيجة أثناء ترجمة نص ما؟ وحيث تقتزن الترجمة بالآلة، تطالعنا أسئلة شائكة من قبيل: هل تنوب الآلة عن الإنسان في الفعل الترجمي؟ ما حدود الإنابة ومحدوديتها؟ هل الأمر يتعلق بضرب من الطوبى والخيال العلمي والوهم التجاري أم بحقيقة ملموسة قيد التشكل؟ هل تتمتع الترجمة الآلية أو المستعانة بجودة المنجز البشري؟ هل ما أنجزته اللسانيات الحاسوبية وهندسيات اللغات وأبحاث الذكاء الاصطناعي يشفع بالحديث عن ترجمة آلية مكتملة، لها كفاية العبور من التحليل (صرفي، تركيب، دلالي، تداولي) إلى التوليد (الإنجاز)؟ ما هي الإشكالات الكبرى المطروحة في وجه الترجمة الآلية للنصوص المقدسة والأدبية والتقنية أيضاً؟ وهي أسئلة تجيب عنها الممارسة الآنية، أي أننا لا يمكن أن نعمم جواباً أو نستخلص نتيجة محددة بخصوص هذا النوع أو المنهجية في ترجمة النصوص.

بداية ينبغي التمييز بين الترجمة الآلية (MT) والترجمة المستعانة (MAT). فهذه الأخيرة ينتجها الإنسان بمساعدة الحاسوب، وتسمى الترجمة الآلية المستعانة بالإنسان (Machine Aided Human Translation). وفيها يستعين الإنسان بالحاسوب عبر استعمال المعاجم وبنوك المصطلحات وقاعدة المعطيات وقاعدة معطيات البنوك المحوسبة والبريد الإلكتروني ونُظم النشر الإلكتروني والاتصالات البعيدة، إلخ.

وعلى النقيض من ذلك تعتبر الترجمة الآلية ترجمة ينتجها الحاسوب بمساعدة الإنسان أو بدون مساعدته. وهذا يعني أن نُظم الترجمة الآلية هي برمجيات (Logiciels) لنقل نص من لغة مصدر إلى لغة هدف، دون أن يفيد هذا، بالضرورة، غياب العامل البشري، الذي يمكن أن يكون حاضراً في مراحل ما قبل التحرير (Pre-editing) أو (التنقيح) (Post-editing). ويعود التنافس في هذا المجال إلى البوادر الأولى لما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ أضحت الترجمة الآلية مجالاً للتنافس بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي آنئذ.

ينبغي أن نتذكر أن مصطلح الترجمة يضم أنواعاً مختلفة من الترجمة أبرزها الترجمة المعرفية التي ينصرف إليها الذهن عادة إذا لم تكن هناك صفة محددة مثل: الترجمة العلمية والترجمة التقنية والترجمة الرسمية والترجمة الوثائقية والترجمة الأدبية والترجمة الشعرية والترجمة الدينية. وهناك أيضاً ترجمات محددة بالتخصص النوعي مثل الترجمة الفورية والترجمة الآلية والترجمة الرقمي digital translation، وكلها الآن موضع توسع هائل، وتنطلق منها تفرعات متوالدة يومياً حسب التطور الاجتماعي والحضاري، ولكل من هذه الترجمات مشكلاتها وضوابطها. وإلى جانب ذلك علينا ألا ننسى أن الترجمة كانت مذ قديم الزمان وسيلة

¹ مدارات الترجمة، تأليف: د. عبد النبي فاكر، مطبعة انفو برنت، ط، 2009، 1، ص 39.

التواصل المعرفي والعملية والتجاري بين البشر، وأن أهميتها ظلت تتزايد نوعياً مع تقدم الحضارة الإنسانية وتسهيلات التواصل بين الأمم سواء كان هذا التواصل إيجابياً أو سلبياً كما هو شأن الحروب والغزوات التي تزيد يومياً من أهمية الترجمة لأجل إحراز النصر والغلبة: "من تعلم لغة قوم أمن من مكربهم."

إن من القواعد الأساسية السليمة للترجمة هو اللجوء إلى القاموس الأحادي اللغة والمتعدد اللغات وذاك من أجل توضيح إضافي للمعنى أحياناً، وللمساعدة في اختيار المقابل أو المكافئ المناسب في أحيان أخرى. ولذلك فإن دور القاموس أو المعجم كما هو متداول هو تذليل الصعاب وتعبيد الطريق للباحث عن ظلال المعنى الممكن تواريه وراء مفردة أو تعبير معين. كيف ذلك؟ يكون عبر تقديم مقابلات أخرى للمفردة عبر جرد مفرداتها ومعاكساتها، وأحياناً قد لا نتبين معنى المفردة إلى من خلال ما يعكسها في المفردة المضادة. كما أن بعض القواميس والمعاجم تقدم أمثلة مختلفة لمختلف المرادفات المقابلة للمفردة، إذ يصير بإمكاننا أن نصنف نوع استعمال المفردة وسبب سياقها من خلال المثال الذي يكون في بعض الأحيان مشابهاً لترتيبها داخل جملة النص المراد ترجمته. وبهذا نجنب أنفسنا الوقوع في التسرع بإيراد معنى مقارب لمعنى المفردة ولكنه لا يكون هو. وكما يمكن أن نقول إن عودتنا إلى القاموس هو ليس بالضرورة للترجمة، وإنما لتبين وتوضيح لمعاني المفردة المتعددة والمختلفة المحتملة.

ولا ريب أننا كنا دائماً ما نرجع إلى القاموس رغم تأكيدنا من معنى الكلمة أو المفردة في سياقها، ولكن عودتنا إليه (القاموس/المعجم) إنما من أجل استجلاء ظلال معنى آخر لها، لأنه قد نصادف – وهي كذلك أيضاً- نفس المفردة (مكررة) في أكثر من موضع داخل النص أو داخل القطعة أو حتى داخل الجملة، وهو ما يعني أن المعنى اللصيق بها أو ألصقناه بها ليس دائماً هو نفسه، وتلك هي مزية الرجوع إلى القاموس من أجل استعراض أو جرد (في مخيلتنا) لتلك المقابلات الأخرى ونحن نحاول أن نكتشف النص وجوهه.

إن مجرد الاطلاع على المعاني التي يمكن أن تغطيها المفردة يكون كافياً نوعاً ما من أجل تعميق فهمنا للنص المترجم عنه (أي الأصل)، ويجنبنا مغبة الوقوع في التسرع أو الإهمال أو الطعامي عن بعض المفردات التي قد تبدوا لنا عادية وإطنابيه لا غير.

"Machine translation models have moved from a basis in pure linguistic models to models which draw on insights from pragmatics, natural language understanding (N.L.U.) and artificial intelligence (A.I.)"¹

إن هذا الرأي يسمح بالقول إن نتيجة هذا الاستعمال هو أنه يساعد الباحثين في الاقتناع بأن هذا الميدان (الترجمة الآلية) لا يمكن أن ينجح في مهمته بمعزل عن المميزات التداولية للمفردة المراد ترجمتها داخل اللغة. مما يفرض ما يمكن أن ندعوه "بوقت مستقطع" من أجل إحداث نوع من التوازن بين اللغتين على مستوى البنية النحوية والاختلافات اللسانية التي تطبع اللغة. وهو الوقت "المستقطع" نفسه الذي يأخذه القارئ في اللغة

¹ The Implication of Translation for Language Teaching Pedagogy, by Stephen F. Thomas, London, 1992. Pdf, page, 29.

المكتسبة (ونعني به المترجم) من أجل إيجاد نوع من التسوية اللغوية والأسلوبية التي تمكنه من نقل المعنى (بمحتواه الثقافي والعلمي... وغيره) وغرسه أو محاولة إنباته في الثقافة المستقبلية.

ولاشك أن المهتم (المترجم) سيصادف أنواع كثيرة من الترجمة الآلية؛ ما يعرف بالترجمة الآلية Machine Translation: MT، أو الترجمة البشرية المساعدة بالحاسوب: Machine-assisted Human Translation: MAHT؛ وهناك نوع ثالث من الترجمة الآلية يعرف ب: Synchronous Automated Translation System: SATS أنظمة الترجمة الآلية المتزامنة، الذي هو على عكس الترجمة التقليدية، والتي يتوجب فيها المتحدث أن يتوقف كل بضع جمل أثناء قيام مترجم فوري بشري بالترجمة، ولذلك فتعدد التسميات ليس شكلا من أشكال تعدد النوع، أي أننا أحيانا نجد تسميات مختلفة نوعا ما، ولكنها تحيا على المرجع نفسه، ولذا فالباحث أحيانا يقع عنده خلط بين هاته التسميات أو الأنواع في أقصى الحالات، ونورد في المقيس التالي تسميات أخرى من طرق صاجر 1994: Sager:

"Machine-aided Translation (MAT) (or Computer-aided Translation, or Computer-assisted Translation, or Machine Aided Human Translation, or Machine-assisted Human Translation, or Machine assisted Translation) Defined by Sager as "a translation strategy. Whereby translators use computer programs to perform part of the process of translation"¹

ويمكن للملاحظ من الاقتباس أعلاه حجم التعدد الذي يمكن أن يكون سببا في التشويش على الدارس، خاصة إذا علمنا أن الأمر مرتبط بالترجمة الآلية، إننا - نعتقد - سبب هذه التسميات إنما هو نتيجة الممارسة المختلفة للممارسين للترجمة، فهي كمثليها من النظريات المختلفة والمتعددة أحيانا للتسمية الواحدة، حسب وجهة نظر وصعوبة الفعل الترجمي بالنسبة إليه، أي حينما نجد مفهوما أو مصطلحا، متداولًا، فإنه لا يكون في غالبا الأحيان متواضعا عليه من بدايته، والدليل على ذلك؛ أنه حينما نستدل أو نستشهد برأي أو نعزز موقفنا بمنهج أو نحتكم إلى قواعد أو نعمل في إطار نظرية محددة فإنه في غالبا الأحيان تكون لصيقة باسم باحث أو دارس أو ناقد، في هذا الميدان أو ذاك.

فمثلا؛ نسمع بمقاربة كاتفورد ومقاربة أو نظرية فيناي وداريلنيه، ونظرية أو منهج تشومسكي وغيرها من الأمثلة كثير لحصره في هذا البحث المتواضع، ونحن-نحسب-أن ضربنا مثلا إنما لأجل استجلاء ظاهرة التعدد الإسمي للكلمة أو المفهوم أو المصطلح الواحد فقط، إننا، إذا، ما قارنا هذه التسميات أو المرجعيات سنجد أنها في مقارنة مع الترجمة الآلية MT على أن الحاسوب في العملية كلها إنما هو وسيلة مساعدة للمترجم البشري لا أقل أو أكثر، على أن يقوم بالعملية الترجمية بنفسه. إنه يصعب أحيانا أن نرسم أو نفرق على أرض الواقع بين مختلف هاته العمليات الترجمية، كون الترجمة الآلية كانت كاملة أو نصف كاملة فهي دائما تحتاج إلى تدخل المترجم.

¹ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014), page 98.

لا ينكر أحد منا التطور الذي عرفه عالمنا خاصة على مستوى الرقميات وصارت تقريبا كل التعاملات والمعاملات بين البشر تتم عبر الآلة والعالم الافتراضي، فمن البحث العلمي حتى التواصل اليومي صار يعتمد بشكل كبير على الآلة، بحيث صارت تنوب عنا بشكل كبير في كل مناحي الحياة، أي أن الآلة في يومنا هذا لم يعد يقتصر مجال استعمالها على التجارة والصناعة والاقتصاد، بل صار وجودها حتى في البحث الأكاديمي والفن والإبداع والموسيقى، غير أن هذا لا يعني تلك الاتكالية المطلقة على الآلة، لأنك فعلا لو اعتمدت بشكل نهائي على الحاسوب في هذه العملية فإنك لامحالة معرض لاغتيال معاني النصوص ومحتواها فيما يخص الترجمة أو استيعاب النصوص بشكل عام. ولذلك نجد اليد البشرية لازمة ومواكبة لهذه العملية، كون أن الحاسوب أو العقل الإلكتروني إنما هو من تدير الإنسان واختراعه، وإن كان مجهودا جماعيا وليس فرديا، غير أن هذا لا يعني أن بإمكان هذه الآلة أن تنوب عن العقل البشري المعجز في تفاصيله وقدراته.

"However, the main purpose of all such systems is to accelerate the process of human translation"¹

من البديهي أن دور الآلة سواء في ميدان الترجمة أو الاقتصاد أو القانون إنما هو لتسريع وثيرة الفعل المراد القيام به، والهدف من وراء ذلك، أيضا، هو بلوغ الهدف والغاية المرجوة في أقل خسارة، ونقصد بها خسارة الوقت الممكن ضياعه على البحث والتنقيب بين المعاجم عن أصل الكلمة ومعانيها في المجلدات وأمهات الكتب.

فعلا إن التكنولوجيا سهلت على الإنسان بمساعدته على تجاوز عدد من الصعوبات، فبعد أن كان الواحد منا يستغرق الساعات والأيام في تخريج، والبحث عن المفردات أو المواضيع المراد دراستها، ها قد أصبح ذلك ممكنا، إن لم نقل في لمحة بصر، أن تكشف وتعرف الآلاف من المعلومات والحقائق دون أدنى تعب أو إرهاق، غير أن كل هذه التسهيلات والتقنيات لن تعدل عن الكتاب، وأن مئات النقرات لن تعدل تلمس صفحة كتاب واحد، ولكن سرعة العصر اقتضت أن نركن إلى هذه التقنيات، وبطبيعة الحال دائما برعاية الإنسان الذي يوجهها حسب ميولاته وأهدافه. ومنه نستخلص هذا التعريف:

"Machine Translation (or Automatic Translation) (MT) A term used to refer to translation which is performed wholly or partly by computer."²

وبحسب هذا التعريف فإنه يمكن للعملية الترجمية أن تكون بتدخل بشري أو بدونه، حيث نفهم من كلمة wholly أو partially أن العملية ممكن أن تتم من طرف الآلة وحدها، ونحن كلنا يقين حسب التجربة البسيطة أثناء ترجمتنا لهاته القصص القصيرة التي بين أيدينا، والقصص القصيرة جدا التي لا يتجاوز عدد أسطرها الثلاثة أو الخمسة على أكبر تقدير، بلغة نحسها بسيطة وسلسة ولغة خالية من المجاز والاستعارة وغيرها من أساليب البيان والفنية التي يجب أن تكون في نص إبداعي (هذا لا يعني خلوها التام من المحسنات البديعية والمجازية التي استخدمها الكاتب)، فكنا نصدم بالترجمات التي يقدمها أكثر من محرك بحث أو أكثر

¹ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014), page 99.

² Ibid...

من قاموس، أو معجم إلكتروني اعتمدناه في ترجمتنا. بالإضافة – بطبيعة الحال- إلى المعاجم الورقية. ولكن نحن أوردنا هذا المثال لنقول إنه يستحيل على الآلة أن تأتي بأقل ما يمكن أن يأتي به مترجم بشري. بمعنى؛ لا تنجح حتى في ترجمة جملة توثيقية أو قانونية أحيانا، اللهم إذا كان النص متداولاً، أنشد نجد ترجمة فيها من التقريب إلى الأصل، وإن كانت في غالباً الأحيان تبدو ناشازاً إذا ما أقحمت الجملة بشكل مباشر في النص المترجم. ولهذا لا مناص من تدخل البشر في العملية الترجمية مهما استصغرنا العمل. أو استصغرنا من قيمة المترجم أو المترجم، ونرى أن ما يعزز قولنا في هذا أن العقل البشري لا محيد عنه، كونه هو الأصل، والآخر إنما هو تقليد محكوم بتوجيه الإنسان، ومحكوم بالمعطيات التي أفرغت فيه، أي لو أننا تركنا الآلة أمام نص معين، ما أمكن أن تستنطق أو تقول لنا ما فيه، ولتأكيد هذه الفكرة، نضرب مثالا عن تدخل الإنسان بشكل غير مباشر، وكون مساعدته لازمة وثابتة، حيث لو أن هذا الإنسان لم يكتب هذا النص على الحاسوب و عدل من الكلمات الممكن أن يقع خطأ في رفقها، و انتباهه لمواضع الترقيم، ما كان لهذه الآلة أن تستقرأ ما يدور في فلك النص، وها هي Mary Snell-Hornby ، التي قالت:

“Now there is no longer any doubt that the product of technology, however sophisticated, cannot compete with the creative power of the human mind”¹

إنه لا يمكن أن ينكر أحد كون لغة أية أمة إنما هي وعاء حضارتها، وإنه دائماً ما تحمل كلماتها مزيجاً متعددًا ومتنوعاً من الدلالات الحسية والنفسية التي تشير إلى خصائص ومكونات تلك الحضارة، بشكل يصعب معه عند ممارسة عملية الترجمة والنقل تجاوز تلك الدلالات اللصيقة، والهروب من تأثيرها المحتوم. أي ما نركز عليه دائماً، هو ذلك "الحمض النووي" الذي يشكل نواة كل كلمة على حدة، وإن اختلف سياق توظيفها أو ميدان علومها. ولعلنا نصدق القول إنه مهما اختلفت المفردة في التداول أو بعبارة أخرى ماتت فلم تعد تذكر فإن تلك العلامات والمميزات اللصيقة بها تموت معها، وأحيانا، قد تنتقل إلى مفردة أخرى مازالت على قيد التداول، ولكن لا يعني ذلك بالبتة أنها تنكرت لهذا المعنى الذي واكبها، فتعود إليه (أي تلك المميزات إلى الكلمة) إذا ما بعثت من جديد وإن في سياق تداولي مختلف.

“It is indeed clear that humans are considerably more adept at analyzing and interpreting natural language than even the most sophisticated machines, and that genres such as literary texts, advertising and promotional material are not generally suited to translation by machine.”²

إننا أمام حالة مستعصية تواجه الآلة والعقل الإلكتروني، حينما نعرض عليه نصوصاً إبداعية أو شعرية مغرقة في الرمز والقيم الثقافية التي تحملها. ناهيك عن البعد الإيديولوجي المضمّن هناك. والذي لا يمكن أن يُتّبين من خلال مفردة واحدة، أو جملة واحدة. لذا، هل يمكن اعتبار الحاسوب يملك القدرة والأهلية الذهنية في الكشف عن هذه الفوارق الاجتماعية والمعرفية واللسانية حتى يفرق بين جملة مسكوكة، وعبارة

¹ Dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttleworth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014), page, 99.

² Ibid. page 100.

حكيمة، من أخرى ضمن سياقها التي أخذت منه؟ ونحن هنا لا نستثني برنامجا دون آخر مهما كان ثريا بالمعلومات، مميزا على مستوى معالجة المعلومة، ومهما كبر بنك معلوماته، أو تنوعت حقول معارفه التي من الممكن أن تساعده على تمثيل المعنى الحقيقي من وراء الكلمات، إلا أنه يبقى عاجزا عن القيام بمهمة الترجمة كما يراد لها وما تنطوي عليه.

نعم، هناك أحيانا تتفوق الآلة على الإنسان خاصة إذا ما تعلق الأمر بالتدقيق من ناحية تماسك المصطلح ودقته، ولكن دقة توظيفه تبقى من اختصاص الإنسان، من الممكن أن تنجح أيضا هذه التقنيات المساعدة في ترجمة النصوص المتعلقة بحالة الطقس، والتقارير المالية، ذلك كما أسلفنا القول أنها مثلها مثل الأكلات السريعة الجاهزة، ذلك أن القاموس اللغوي أو الذي يتعلق بهذا الميدان (الطقس) أو ذاك (القانون) وغيرها من الميادين المشابهة يكون معروفا ومتداولاً إلى حد ما بتلك المفردات أو الكلمات والمفاهيم. التي لا تكون حمالة أوجه للمعاني بالقدر نفسه في النص الأدبي، أو إنها نصوص لا تسمح بكثير من الانزياح كما في النصوص الشعرية أو الملحمة، أو المقامة، أو القصة، وغيرها من النصوص ذات الطابع الإبداعي. أضف إلى هذا، مسألة اللغات الفرعية أو اللهجات، يعني أننا إذا أخذنا الهند على سبيل المثال لا الحصر، فإن عدد اللغات المتداولة هناك أكثر من لغات عشرة دول، وهي لغات فرعية، أي أن لها قواعدها اللسانية والنحوية، ولكن لا تحض بالتداول اليومي (العالي)، بالإضافة إلى اللهجات المتفرعة عن هذا الكم الكبير من اللغات، إذا ما استحضرننا في الذهن عدد اللغات التي يتجاوز الأربعة آلاف أو الخمسة آلاف في العالم، إذن، فإذا كان العقل البشري المدبر والمخترع لهذه الآلة عجز ويعجز مستقبلا عن الإحاطة بكل هاته اللغات وخلفياتها وظلال معنى مفرداتها وحمولتها الدلالية، فكيف يتأتى ذلك للآلة أو للذهن الإلكتروني؟

إننا نتعجب أحيانا من أولئك الذي يمجدون هذا العقل الإلكتروني سواء من خلال الحاسوب أو الهاتف، أو السيارة، أو القمر الصناعي، أو إلى ما ترى وما تعلم من الآلات التي تستخدم الذكاء الاصطناعي، أو الصناعي، (والمصطلح كافي لتبين الفرق صناعي أو اصطناعي في مقابل طبيعي) ويتناسون أنه من أبداع في ذلك وصمم وخطط وأخرجه على تلك الهيئة إنما هو العقل البشري بدرجة أولى، هذا العقل البشري الذي هو أيضا معجزة من المعجزات على هذا الكون، الذي اصطفاه الله على بقية خلقه ومتعه بنعمة العقل.

إن إنجازية الترجمة الآلية تظهر من خلال تأكيدها على تحسين ما تم إدخاله داخل النظام الترجمي الآلي من أجل إخراج منتوج في أقل وقت ممكن، يحض بالمقروئية -الدنيا- من أجل المساعدة على فهم النص بشكل إجمالي. وهذه العملية تتم عبر لغة متحكممة، أو ما يسمى Controlled language المصطلح الذي نحتة أرنولد وآخرون كلفة خاصة مبسطة عن اللغة المعهودة، أي : "a specially simplified version of a language"¹ مثل هاته اللغات الخاصة التي تستعمل من أجل تسهيل عمل أنظمة الترجمة الآلية « Machine Translation System » وبهذا المعنى

¹ Dictionary of Translation Studies. by Mark Shuttle worth & Moira Cowie (1997). Routledge Taylor & Francis Group. London & New York. (2014) . page 29.

تكون هذه اللغة "المعدلة أو المتحكم فيها" مختلفة نسبيا عن اللغة الأصلية، أي إنها (هذه اللغات الخاصة) صممت تبعاً لمجموعة من المميزات والقواعد التي تساعد على إبراز مضامين النص وتوضيح محتواه لتحقيق مقروئته.

مما لا شك فيه أن الترجمة بواسطة الآلة إنما تخضع لعدة أنواع من الرقابة؛ ونقصدها بها (أي الرقابة) تلك اليد البشرية (أي العقل البشري) التي توجه تلك الآلة التي لا يمكن أن تعطينا منتوجاً (ترجمة) لوحدها، ذلك أن الكلمة حينما تترجمها الآلة فإنها حتماً تعطينا ترجمة لا تعكس تماماً معناها ضمن سياق استعمالها. ولذلك "ما يحدث غالباً أن الكلمة تأخذ من نسق حضاري معين وترجم لكي توضع إطاراً لمعنى من المعاني في نسق حضاري آخر. فنتنقل معها كثيراً أو قليلاً من الدلالات المنبثقة من خصوصية موقع الولادة الحضاري الأصلي لتلك الكلمة، دون أن يكون ذلك من أهداف المترجم أو في حساباته، لتتسبب تلك العلمية. في بعض الأحوال. في إحداث تشويش على المعنى المقصود في النسق الحضاري الذي نقلت إليه، ويكون ذلك إما بأن تلحق بشكل كامل للمعنى المراد والفكرة التي أريد خدمتها بالنسق الآخر لغوياً، ثم فكراً ونفسياً بعد ذلك بتراكب الاستعمال أو بأن تفرض حضوراً خارجياً تضيفه كجسم غريب على المعنى المراد وهو لا ينسجم ولا يتناسق بالضرورة معه في أي شكل من الأشكال."¹

إن هذا يستدعي التركيز والانتباه أثناء حمل هذه المفردة. إننا لا نحمل المفردة لسانياً ولغوياً هكذا، دون تبعات، ولكن حينما ننقلها وجب الأخذ بعين الاعتبار الحمولة الثقافية والفكرية والإيديولوجية. بمعنى ما تلك الحمولة الحضارية التي تعبر عنها الكلمة أو تلتصق بها بشكل من الأشكال. وهذا ما تمت الإشارة إليه في الاقتباس أعلاه، حيث تكون النتيجة كارثية على مستوى التواصل الذي ترجو الترجمة تحقيقه. فهي بدرجة أولى، كما قلنا سابقاً، تدخل في صلب العملية التواصلية، والتقريب بين الحضارات والثقافات. إن إساءة (عن قصد أو دونه) استعمال أو توظيف المفردة أو العبارة داخل النص من شأنه أن يحدث تعارضاً مع النص المصدر، ذلك أننا لا نورد بهذا القول إعطاء المترجم حق التصرف في النص ونحن ننافع عن هذا الطرح، الذي هو تغريب النص، ولكن من خلال إساءة توظيف أو عدم نقل المفردة بحمولتها الثقافية والمعرفية وليس له علاقة بإيراد غريب النص الأصل وحضور الثقافة الأصلية في النص المترجم. لتكون المحصلة في الحالتين بعيدة عن تحقيق هدف الترجمة الأصيل.

وفي هذا الصدد وكى لا نستنطق الكلمات تحت التعذيب كما يقال في سياق آخر من أن نلصق بها معاني لا تمثلها ولا تعكسها داخل نسق النص وسياقه. ولذلك نجد ما يعرف بـ "الترجمة الآلية الموجهة من الكاتب Writer-oriented Machine Translation، والتي بالنسبة لـ ساجر Sager إنها منهجية للترجمة تعتمد على الآلة مع تدخل كاتب النص الأصل، وهي عملية تمكن من ما يسمى بـ: "التحرير القبلي أو الأولي Pre-editing" حينما يطرح البرنامج أو التطبيق الآلي للترجمة على الحاسوب بعض الأسئلة التي لها علاقة بالموضوع والتي استعصت

¹ الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف: مجموعة من الكتاب، الكتاب 67، الناشر: وزارة الاعلام - مجلة العربي مجلة (سلسلة) كتاب العربي -- الكويت، ط 1، يناير 2007، ص

عليه في التحليل، كون أن هذه الكلمة أو الجملة أو المتلازمة غير متضمنة في قواميسها، وفي بنك المعلومات الذي يعتمده، أو إن بنيتها النحوية لا يوجد لها مقابل في البنية النحوية للغة المقابلة.

إن العملية التحريرية القبلية للآلة تكون في معظم الأحيان ذات حساسية لسانية نحو اللغة المترجم إليها، وهو ما يمكن أن نعتبره من الصعوبات التي تواجه الترجمة الآلية، غير أن ما يمكن أن يكون إيجابيا من ناحية أخرى؛ هو أن العملية تسهل أو تجعل الترجمة الآلية صحيحة لنية الكاتب الأصل بمعنى وإن كانت ترجمة سيئة، فإنه بإمكان القارئ أن يبلغ المعنى الإجمالي، غير الفرق الذي يمكن أن يكون، وهو بطبيعة الحال فرق جوهري، هي نية الكاتب مقابل نية المترجم إذا سلمنا بكون الآلة تفتقد إلى هاته الخاصية حينما تترجم نصا، إذا تعطي مخرجات نصية "ترجمات" يمكن أن تبدوا مقبولة، أو مستساغة، أو أن تكون غير ذي جدوى، إلا أن تدخل الكاتب في تعديل الترجمة وتوجيه المعنى وتصحيحه، هو قطعاً ليس بنفس (الشفافية) حينما يعود ذلك إلى تدخل المترجم. ذلك أننا نشك أحيانا في قدرة المترجم اللغوية والمعرفية في تمثيل المعنى المراد له في النص من طرف كاتب النص الأصل.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التحليل لا يؤخذ بإطلاقته ليعمم في جميع الحالات، فمن المعلوم أن المسلمين دوما كانوا أكثر من مارسوا عملية الترجمة للنتاج الحضاري (للآخر) بهذا الحجم في التاريخ البشري. ورغم ضرورة دراسة أثر النتائج السلبية والإيجابية لحركة الترجمة الواسعة تلك، فإن حركة الترجمة نشاط لا بد منه لاستمرار عملية التواصل والتعارف البشري التي تمثل غاية ومعلما من غايات ومعاليم الوجود البشري على هذه الأرض. وسنة الله في خلقه (البشر) من أجل التعارف. ونعلم أنه حينما نتعرف إلى شخص أو إلى قبيلة أو دولة أو نظام. أو إلى ما لا يمكن حصره من أشكال التعارف، فإنه بالضرورة سيمكن القادم (الضيف) أو المستقيم (المستضيف) من حصول تبادل للمعرفة وإطلاع على الحضارات والعادات واللغة واللهجات، فيما بينها، أي كلا الطرفين مستفيدين من عملية التعارف هاته. والإنسان دائما تواق إلى التعارف والمعرفة. هذا وكل الدراسات تشير إلى عدد من المشاكل التي يجب الانتباه إليها عند القيام بالعملية، ومن أهمها: أن الرسالة مستقلة عن الشكل اللغوي التي تظهر فيه ولذلك قيل إن الأفكار في اللغات لا تمشي على نفس السكة.

إن الترجمة تنقل الرسالة. المضمون. لا الشكل، ومن ثم كان البحث عن التقابل اللفظي والتركيب في اللغتين عبثا وبدون جدوى (اللغة المنطلق/اللغة الهدف) فالرسالة يعبر عنها في اللغتين بمقولات نحوية مختلفة. كيفية تحليل الواقع الخارجي وتقسيم العالم وتصوره والتعبير عنه غير متطابق في كل اللغات؛ إذ كل لغة مطابقة لواقعها الذي تحلله أحسن تحليل، لكنها قد يظهر فيها قصور عن وصف واقع أجنبي دخیل عليها، لأنها لم تعرفه من قبل ولم تعده، ومن ثم قيل ن بعض اللغات أغنى من بعض وأكثر مرونة وتكيفاً.

"معروف أن بارهيلال عدل. بعد سنوات قليلة. عن تفاؤله المفرط؛ بإمكانية قيام الآلة بالترجمة كما يفعل الإنسان، حيث منذ 1954م في مقال نبؤي بمجلة (Mind) قائلا: "من المستحيل اختزال معنى نص ما في متتالية من

الرموز. ولوح بأن الدراسات في هذا المجال لا تسير في الاتجاه الصحيح، مؤكداً أن الترجمة الآلية مستحيلة ما لم يتم إنجاز بنك جبار من المعلومات يضم عناصر خارج-لغوية. ذلك أن الترجمة تقتضي معارف خارجة عن النص المترجم. فمعنى جملة ما لا يتوقف فقط عند السياق اللساني، بل على الأخص عند معارف المخاطب.¹

وغير بعيد عن هذا الرأي، نصادف رأياً يمازج ويتماهى مع هذا الطرح، وهو موقف ليبشي (Lepschy) الذي يعتبر من الأوائل الذين دقوا ناقوس الخطر، فيما يتعلق بالاستحالة المبدئية لترجمة تكون آلية كلية على مستوى عالٍ من الجودة، وفي نفس الصدد هناك من يرى وكروس (M. Gross) واحداً منهم عن إخفاق الترجمة الآلية، مبيناً أن فشل مناهجها، موضحاً ذلك بالقول: إن الحاسوب الإلكتروني لا يستطيع أن يعالج القضايا والظواهر والإشكالات، إلا انطلاقاً من العناصر المقدمة له. في الوقت الذي نجد فيه دماغ الإنسان وحده القادر على استقراء قواعد عامة، على الرغم من القوة الجبارة التي أصبحت للآلة، إنها لا تمتلك إلا إمكانيات محدودة جداً، في حين أن الإجراءات السيكلوجية الأشد أولوية تظهر على قدر كبير من التعقيد التي العقل البشري هو الكفيل وحده بتحليلها ومعرفة ما تنطوي عليه النفس البشرية. ولربما ما جعل يوجين نايدا يصم الحاسوب بالبلادة والسخف/ أما وأنه لا يستطيع القيام سوى بما يُملَى عليه.

(computer. It is also stupid...it can do only what it is told to do)

على البرمجيات التي تريد ترجمة نص ما القيام بعمل مُشاكل لما يقوم به المترجم البشري. إنها مطالبة أولاً بفهم النص، وهذا هو دور التحليل؛ لتتمكن بعد ذلك من نقل ما فهم إلى لغة الهدف، وهذا هو دور التوليد. فالتحليل يحدد العلاقات التركيبية والدلالية لمتواليات الرموز في نص معين. والتوليد ينتقل من هذه العلاقات إلى توليد النص النهائي. وكما هو الشأن بالنسبة للمترجم البشري، يعد التحليل جوهر الصعوبة، لأنه يقوم على فهم معنى النص المصدر.

"إن الترجمة الآلية تستهدف غالباً تيسير ترجمة النصوص العلمية والتقنية، حيث تكون الانشغالات الأسلوبية ثانوية حسب ديلافناي (E. Delavenay)، وتكون البنى التركيبية. على العموم. بسيطة وخالية من اللبس. على النقيض في النصوص الأدبية الإبداعية فهي لا تقدم حلولاً، إذ يغدوا استعمال هذه الأجهزة المعلوماتية. حسب كاترينا بوسفيلد هس (Kathrina Boesefeld Hes). سوى أدوات مساعدة لا بدائل. وهذا يعني أن المعلومات اليوم تقدم لمترجم الآثار الأدبية أدوات ناجعة، تساعد على إنجاز عمله الشاق. ومع ذلك تبقى ترجمة الآثار الأدبية نشاطاً فريداً ومستعصياً، لا يمكن إنجازه لآلياً بواسطة آلة. علماً بأنه لا وجود لبرنامج للترجمة الآلية للأدب.² وإننا لا نرى عجباً، إن واجه الإنسان صعوبات جمّة في فهم عبارات الأدباء الكبار، والعبارات الرمزية المليئة بالتأويلات للفلاسفة الكبار، لكن نراه عجباً أن تنجح الآلة في فك هذه الرموز وتمثل

¹ الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف: مجموعة من الكتاب، الكتاب 67، الناشر: وزارة الاعلام - مجلة العربي مجلة (سلسلة) كتاب العربي -- الكويت، ط1، يناير 2007، ص 41.

² الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف: مجموعة من الكتاب، الكتاب 67، الناشر: وزارة الاعلام - مجلة العربي مجلة (سلسلة) كتاب العربي -- الكويت، ط1، يناير 2007، ص 47.

محمولاتها الإيحائية، والرمزية، والفلسفية، وجماليتها الفنية، والإبداعية! هذا إذا أضفنا إلى ذلك أن المعنى يتغير بحسب القارئ والزمن. إنه حقل خصب لا متناه من الكشوفات والمقترحات. كما سبق ذكر ذلك. وانسجاما مع مطلب الاستجابة لحاجة ملحة لا تقبل التسويف ولا الانتظار، وربحا للوقت والجهد (نقصد به المادي، من خلال البحث في الكتب والمعاجم وعملية الاقتناء لهذه المعاجم والبحث. إلخ)؛ فإن الآلة توفر كل هذه الطاقات التي يمكن أن تضيع وتعطل من سير الترجمة، والمعيار الأساس الأخير هو رأي القارئ: هل الوثيقة المترجمة قابلة للاستغلال وتستجيب لحاجيات الطرفية الملحة، وهل تستعيد مضمون النص المنطلق أم لا؟ ومع ذلك، وانسجاما مع هذه الروح البراغماتية، لا ينبغي أن ننتظر من محركات الترجمة عموما معالجة نصوص إنشائية مغرقة في انشائيتها، بل يلزم تبسيط ما يسهل عبوره من خطابات تقريرية مباشرة. أي أنه لا يمكن الاعتماد كلية في مضمون ترجمة النص من خلال الآلة لوحدها. لذلك فبرمجيات الترجمة تعتبر الحل الوحيد الذي يسمح بالفهم الفوري لنص مكتوب بلغة لا نعرفها، وهذا لا يقدر بثمن.

"Recently, a handful of researchers in natural language understanding have recognized the importance of style, a subtle but significant aspect of language. These researchers have looked beyond the common view that style is merely a non-functional veneer. Instead, they see style as an essential part of the meaning that an author (or speaker) attempts to convey.

Style is influenced by linguistic choices on all levels: lexical, syntactic, and semantic. For example, consider the differences in meaning between the following two sentences.

(1-1) she is overweight.

(1-2) she is full-figured.

Both sentences have identical meanings on the surface, but in the first sentence the lexical choice overweight conveys the additional information that the author is direct and possibly being impersonal. In the second sentence, the lexical choice full-figured, as it is used here, is indirect and suggests that the author is attempting to be polite. Differences in style can also be more subtle, as shown in the following two sentence fragments.

(1-3) the black cat

(1-4) the cat, which is black

the first fragment is a common method of expressing the fact that the cat is black. The second fragment is less common. The postposing of the fact that the cat is black in a relative clause places more emphasis on the cat than its blackness."¹

ولقد أوردنا هذا المقتبس كي نعزز طرحنا بخصوص عجز الآلة عن تبين هاته الفوارق الدقيقة، والتي تعتبر خيطا رفيعا في التمييز بين المعنى الحقيقي للنص الأصل. ونرى أن جملة بسيطة جدا بهذا المستوى قادرة

¹ Comparative stylistics in an Integrated Machine Translation System, by Keith Mah (A thesis presented to the University of Waterloo), Ontario-Canada, 1991, page, 1.

على أن تخلق متاعب للمترجم البشري فما بالك بالمترجم الآلي، ولذا جاءت ضرورة مساعدة الإنسان أثناء عملية الترجمة حتى لا تقع الآلة في حيص بيص أثناء نقلها للمعنى، بحكم المعلومات والمعطيات المحصورة المثبتة في نظامها الذكي.

"One of the problems with MT is that the translated output, while usually understandable, is often plagued with unnatural-sounding phrases that make the translation difficult to read."¹

و يمكن أن نؤكد على ذلك من خلال تجربتنا أيضا، بحيث تجعلك بعض المخرجات الترجمة للآلة أن تنعته بالحمقاء، وأنها مصابة بالهلوسة، كون ما ترجمه يكون بمسافة الثرى من الثريا، أي لا علاقة للمضمون أو المفردات، أو حتى البيئة النحوية أو الأسلوبية، فتقرأ ركاما من الكلمات والمفردات مكدسة على بعضها دون أي بوصلة، والغريب في الأمر أنه تكاد تكون النتيجة أو الترجمة أحيانا معجمة أو مطابقة في كل محركات البحث، أي حينما ترقن هذا النص على محرك ترجمة، (من بينها المحركات التي اعتمدناها في الترجمة)، تجد المخرج متشابه من حيث الركاقة، وكأنها في مسابقة فكاكية. لذا فإن تدخل الإنسان فريضة عين من أجل تحقيق نوع من المقبولية والمقروئية، والخروج بأقل خسارة لضياح المعنى.

"For the complementary case, machine-aided human translation, the machine acts as a translator's workstation. The human does the translation with the machine assisting in the processing."²

ويمكن أن نقول بأن هذه المنهجية قد اعتمدناها في ترجمتنا للنصوص، أي كنا نعمل جنباً إلى جنب مع الحاسوب والمعاجم الورقية والإلكترونية ومحركات البحث الخاصة بالترجمة، من أجل الإحاطة بمحتوى النص وإفراغه في لغة أقل ما يمكن أن نقول عنها، نسعى من ورائها إلى أن تكون مقبولة ومقروءة عند المتلقي. ويمكن أن نؤكد أننا أتبعنا طريقة مختلفة في ترجمة بعض النصوص النقدية، والدراسات المتعلقة بالترجمة، كون أننا لم نكن نجد الصعوبات الثقافية والاجتماعية التي تطبع الأعمال الإبداعية. كون هذه النوعية من النصوص تكون بلغة بسيطة ومفهومة لأنها تعليمية وبيداغوجية في الحقل الذي تكتب فيه، ولذا فهي موجهة لقراء بعينهم، أصحاب الاختصاص أو القراء المهتمين، ولذا ما يمكن أن يبدو صعباً من الكلمات المفاتيح يمكن الرجوع إليها في المعاجم، أو البحث في العلم الذي أتت منه، ونعلم أن تلك الكلمة، أو المصطلح وإن تكرر أكثر من مرة (وهو سيكون كذلك) فلن يحيد عن المعنى اللصيق به، طوال الصفحات، عكس المفردات التي تكون مبنوثة في النصوص الإبداعية والأدبية التي يتغير معنى الكلمة بتغير موضعها وسياقها، مما يستدعي الرجوع إلى المعجم في كل مرة تصادف نفس الكلمة، لأنها تكون حمالة أوجه. وهو ما يمكن أن يكون مستحيلاً على الآلة القيام به على الوجه الأكمل، (والكمال هنا لا ينسحب حتى على العمل الإنساني)، لذا فإن بعض الترجمات تكون أو تبدو عبثية، ولفهم ذلك نعطي مثالا من خلال الاقتباس التالي:

¹ Comparative stylistics in an Integrated Machine Translation System, by Keith Mah (A thesis presented to the University of Waterloo), Ontario-Canada, 1991, page 2.

² I. Bid, page, 5.

"we can examine how the process of translating the English word \alcohol" might be translated into \fire water" in some native North American (NNA) language, then back to English again. The translation system would look in its English {NNA dictionary to find the correct translation of alcohol as fire water. When the reverse translation is made, the system finds two words to translate and translates each separately, This unfortunate method of translation would occur when the phrase to be translated had not been anticipated by the system's maintainers and, so, the existing dictionaries and rules do not provide an adequate \guessing" ability in the translation process."¹

إننا إذا رجعنا إلى مثالنا حول الخمر حيث كان يدعى بالقهوة في بعض القبائل القديمة، أو يدل عليها. فإننا في المثال أعلاه نجده يقدم مثالا آخر عن اختلافات المعنى للمفردة الواحدة، ومادام أن بعض الأطعمة أو المشروبات أو العادات إنما توجي إلى أبعاد اجتماعية مختلفة، فمثلا: "لا يمكن للغربي غير المسلم أن يعرف قداسة وقيمة ماء زمزم" عند المسلمين، فلا نعتقد أنه لو خير المسلم بين ماء زمزم وبين "أغلى" (هنا الغلاء فيما يخص التسعيرة، وليس القيمة في نظرنا وفي نظرهم كغربين) ماء لن يتوانى المسلم للحظة أو لجزء من الثانية ليحسم القرار باختياره لماء زمزم، لماذا لطابعه القدسي لنا كمسلمين، بالإضافة إلى قناعتنا بأنه أفضل ماء وأصح مشروب، مائي، ولو لم نثبت ذلك بالعلم، أو لربما تم إثباته في قادم الوقت، إن هذا يدعونا إلى التأكيد مرة أخرى على التباين الحاصل في تمثيل المعاني المرتبطة بالمفردات المشكلة لكل لغة على حدة، ومن ثم انعكاسه في ثقافة دون أخرى. كل هذا وذاك، يدعونا إلى الحذر في نقل معاني النصوص. وأن الكلمة أو الحرف كما قال أنطون برمان إنما تحمل من الدلالات في نفسها.

إنه يكاد تتواضع الآراء وتتوحد على موقف واحد، وهو كون الترجمة الآلية تبقى عملية ترجمة غير مكتملة وتفتقد إلى المصادقية اللازمة إذا ما هي مورست بمعزل عن تدخل الإنسان، مما يفسر أن دور اليد البشرية لازمة وضرورية، وقد نغالي في قولنا إن قلنا أن أبسط قارئ، أي، القارئ العادي البسيط في إمكانيته التحليلية الذي يفتقد إلى الآليات النقدية، يستطيع بهذا المخزون المعرفي البسيط والساذج أحيانا أن يتبين معاني الكلمات الحقيقية ويقدر على أن يصنف النص أو يستجلي مضمونه العام أكثر من أية أذكي ذهن اصطناعي، مما يعني أن العقل البشري واد لا ينضب من المعرفة. كما تمر به الآلاف، إن لم نقل الملايين، من اللحظات والمواقف التي يمكن له أن يعطيها تحليلا يختلف باختلاف سياق زمان ومكان حدوثها. ولهذا نظن أن الترجمة الآلية إنما هي فقط وسيلة مساعدة، لريح الوقت من أجل الاستئناس المبدئي بالنص.

إن الترجمة الآلية قد مرت بخمسة مراحل من التطور² (five periods of development)، ولربما هي مراحل للتطور غير ثابتة تستجد وتتجدد بتجدد النظريات والصعوبات ولإشكاليات التي تطرحها العملية

¹ Comparative stylistics in an Integrated Machine Translation System. by Keith Mah (A thesis presented to the University of Waterloo). Ontario-Canada, 1991. page, 8.

² MT has undergone five periods of development (As-Safi, 2004:207-227), starting with the pioneering era followed by the second period which witnessed at mid-fifties the appearance of the first generation whose systems rely upon 'direct translation' wherein the ST words are replaced with TT

الترجمية، بالإضافة إلى أن تزايد التواصل والتلاقح بين الثقافات والحضارات يقوي من إمكانية تعزيز هذه التقنية مادام أن دورها صار أصبح ضرورة ملحة للتواصل البشري.

إننا حينما نأتي على ذكر نوعي الترجمة أي الحرفية والحرّة، أو ما يسميه البعض: بالترجمة المباشرة أو غير المباشرة، أو الترجمة كلمة – كلمة (كلمة بكلمة) والترجمة بالمعنى (معنى بمعنى)، فكلها أيضا تدخل ضمن حسابات العقل الإلكتروني، أي أن الترجمة الآلية ممكن أن تنهج أو تتبع الترجمة المباشرة Directional translation، أو الترجمة غير المباشرة in directional translation، ولذا فكما هو الحال مع الترجمة البشرية وأنها لا تخضع لنوع معين أو تتبع منهجا محددًا، أو تترجم في فلك نظرية بعينها، ينسحب الأمر نفسه، على الترجمة آلية، إلا أن الأمر يختلف من محرك بحث أو برنامج ترجمي إلى آخر، بحيث أن بعض البرامج أو التطبيقات أو محركات البحث التي تعني بالترجمة، في غالب الأحيان تترجم ترجمة حرفية، مع بعض الاستثناء من بعض التطبيقات التي تجتهد من أجل إعطاء ترجمة بالمعنى، ولكنهما في كل الأحوال نتيجتان تحتجان إلى تدخل بشري من أجل تقويم الفهم من أجل توجيهه إلى المعنى الصحيح للنص الأصل.

words after conducting the required morpho-syntactic changes based on the contrastive differences between the SL and TL. The third period is initially characterized by stagnation of research but later by the development of the indirect approach of MT. The fourth period witnessed the appearance of the second generation, which is the product of 'rule-based approaches' based on the notion of translation as a process involving the analysis and representation of the ST meaning by TL equivalents. Furthermore, in this period there emerged other rule-based approaches which, according to Palumbo (00973-74) rely on rules that convert the abstract SL representation into an abstract TL 27 representation. These systems require various transfer models for different language pairs. The fifth period is marked with the third generation as the product of 'corpus-based approaches' which seem to have gained popularity in the early 1990s. It employs a reference corpus of TTs and STs, particularly statistical-based approaches which use algorithms to match the new TL segments with the built-in SL segments and their equivalents contained in the corpus, then compute the possibility that corpus-based TL equivalents are valid TL segments for the new text to be translated. (Quah, 2006: 196

• - تركيب

يُستخلص مما سبق أنه من الصعب الحكم على النص وتصنيفه ضمن فئة دون أخرى. فرغم الإصرار على تقسيم الترجمة إلى أنواع، سيتضح لنا أن من الصعوبة بمكان الالتزام بالحرفية في النص كله إلا إذا ضحينا بالمعنى، أو اتباع أسلوب الترجمة الحرة في النص كله. فالترجمة الحرة ليست اضطرارية في جميع الحالات، فهناك جمل يمكن أن تترجم ترجمة حرفية واضحة تفي بمتطلبات اللغة المترجم إليها. إذن، هل الحل هو المزج بين النوعين يفضي إلى تشويش القارئ بفعل نقله عشوائيا من عالم النص الأصلي إلى عالم لغة الترجمة كما يقول بذلك شلايماخر.

إن حين كتابة نص فإنه يكون موجها بالضرورة إلى جمهور معين أو يخاطب فئة مخصص، وعليه يكون اختيار المعجم الذي يتركز عليه عمله (أي أن اختيار الكاتب لحقل المفردات إنما يحدده مسبقا الفئة المراد مخاطبتها أو نوعية النص المنشود) يكون بعناية فائقة، مع أخذه بعين الاعتبار البنية النحوية والتركيبية التي من شأنها أن تسهل عملية التواصل، ومنه تحقيق فهم للمقول في النص، وإمكانية تقبل هذا المحتوى.

غير أن هناك من يرى أن كاتب عمل ما إنما ينجح إلى البساطة في أسلوبه، وإن كان لا ينوي ذلك. وكذلك هو الأمر بالنسبة لأسلوب النصوص العلمية والتقنية باستثناء الكلمات المفاتيح التي تعتبر لغة تقنية وعلمية، يكون يعرفها أهل الاختصاص (المخاطبون) مسبقا. لكن نعود إلى المقولة المعروفة التي تعتبر العملية الكتابية أو الترجمة مادامت أنها فعل كتابي أيضا (النصوص المكتوبة طبعا)، حول السؤال الذي يطرح نفسه باستمرار، ماذا نقول؟ أو كيف نقول؟

فأحيانا كيفية قول الشيء يكون أكثر منه صعوبة من ماذا نقول. مع أن هذا الأمر نرى فيه إشكالية فلسفية وجودية، أي ما الذي يسبق أو سبق الآخر، كيف أو ماذا، أي كيفية المقول أو طبيعته، لذا لا يمكن أن نفكر في كيفية قول الشيء إذا لم نكن نعلم أو لم نحدد مسبقا ما ذا نقول، أي يصير السؤال، ماذا نقول أولى بالمهمة من كيف نقول؟ لأننا لا نفكر في الكيفية إلا حينما نتملك الطريقة.

وإذا تركنا الناحية النظرية وتعقيداتها وأتينا إلى الناحية العملية، نجد أنه أصبح من فضول القول الحديث عن أهمية الترجمة في التفاعل والتلاقح بين الثقافات، وفي تقريب أفكار البشر بعضها من بعض وفي إحلال التفاهم محل سوء واستفحال الشائعات stereotypes، التي تلصق بهذه الثقافة أو تلك الحضارة.

إن الهدف من الترجمة هو التوصل إلى نص يكون صورة عن النص الأصلي بجميع خصوصياته. والسبيل إلى ذلك، وفقا لفيناى ودارلنیه، هو الترجمة الحرفية. والمقصود هنا ليس الترجمة الحرفية بمعناها السلبي الذي يعني الترجمة الركيكة التي لا تحترم عبقرية اللغة المترجم إليها، بل الترجمة التي تلتزم بمعنى النص وتركيبه طالما كان ذلك ممكنا.

فإذا كانت نتيجة هذه الترجمة الحرفية نصاً لا معنى له، أو نصاً له معنى مغاير لمعنى النص الأصلي أو تركيباً يتعارض ومقتضيات اللغة المترجم إليها، يتعين على المترجم أن يلجأ إلى الترجمة غير المباشرة وذلك باستخدام أساليب وإجراءات محددة تضمن بقاءه ضمن حدود مقبولة للترجمة الحرة.

ويجدر التذكير هنا بدرجات الترجمة التي ذكرناها في سياق عرض آراء يوجين نايدا. فهناك ترجمات تقترب من النص الأصلي أكثر من غيرها وهناك ترجمات تبتعد عنه، وهذا كله بدرجات متفاوتة ومختلفة. والمعيار الأساسي لهذا الاقتراب أو الابتعاد، للحرفية أو الحرة، للمباشرة أو غير المباشرة، هو الغرض من الترجمة والهدف الذي تخدمه.

يمكن القول إن المترجم لا يباشر عمله على أي نص بسابق إصرار أو تصميم على اتباع هذا النوع من الترجمة أو ذلك، بل إن مضمون النص وطبيعته وسياقه والهدف منه هي العوامل التي تحدد نوع الترجمة المستخدمة. ولذا لا جدوى من تصنيف الترجمة إلى أنواع لأن الترجمة، كما يقول نايدا، درجات، يحكمها الغرض الذي تتوخاه ونوع النص المترجم، وليس أحب على المترجم من أن يترجم كلمة بكلمة وحرفاً بحرف إذا كانت النتيجة تلك نصاً مفهوماً في اللغة التي يترجم إليها لكن هذا لا ينجح إلا في حالات نادرة وفي تعابير معينة وتركيبات متفرقة هنا وهناك.

وهكذا؛ لا نستطيع أن نتحدث عن الترجمة بوجه عام، إذ في كل مجال هناك تفرعات تزداد تخصصاً نوعياً مع تقدم الحضارة الإنسانية. وفي المناسبة الحالية نفضل أن نحصر الحديث بالترجمة المعرفية (المكتوبة) التي تتناول الآداب والاجتماعيات والتربية والعلوم، أي المتداولة في الكتب والمؤلفات والمجلات التي ينشرها العاملون تحت عنوان الترجمة.

الفصل الثاني

الترجمة الأدبية . تقنيات ومناهج

١. (المبحث الأول . الترجمة الأدبية)

• توطئة

لعل من نافلة القول اعتبار الترجمة الأدبية على امتداد التاريخ الثقافي للإنسانية وجدت كشكل أدبي قومي، ولعلها اعتبرت وماتزال الشكل الأبرز الذي من خلالها كان كل شعب ولا يزال يتعرف إلى آداب الشعوب الأخرى، فيحقق متعة جمالية وفنية باطلاعها عليه، وفي نفس الوقت يستقي منها معلومات وفيرة حول الواقع الاجتماعي والحضاري لتلك الشعوب.

إن الدور الذي مارسه الترجمة الأدبية يعد دورا تجديديا باستمرار، ذلك أن الشعب الذي يستقبل آداب الشعوب الأخرى يعمل على أن يستوعبها ويطلع على ما في هذه الآداب من أشكال وأساليب وتقنيات وأجناس أدبية. كذلك من مواضيع ومضامين وأفكار، ليحدث ذلك أثرا مزدوجا إلى هذا الحد أو ذلك. ولا ريب أن لهذا التجديد انعكاس بشكل ما على الأدب المستقبل الذي أتاحت له فرصة الاستفادة من الآداب الأجنبية المستقبلية فنيا وفكريا. "أما الأدب القومي الذي يتقاعس أهله ويقصرون على صعيد الترجمة الأدبية فيعيش في حالة اكتفاء ذاتي، لهذا السبب أو ذاك، مثلما كانت حالة الأدب العربي حتى أواسط القرن التاسع عشر. فإنه يحرم نفسه من فرص التجديد الفني والمضموني، ويتأخر عن الآداب الأخرى فيفقد مكانته في ركب الأدب العالمي. وخير دليل على ذلك هو تأريخ الأدب العربي. فقد شهد هذا الأدب مرحلة طويلة من الانحدار والتقهقر، ولذلك إبان العصر العثماني - المملوكي، إلى أن أخذت الحياة تدب من جديد في أوصاله في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع بداية ما يعرف بعصر النهضة، ذلك العصر الذي اتسم بظهور حركة ترجمة أدبية واسعة النطاق، نقل في سياقها العديد من الآثار الغربية والأوروبية على وجه الخصوص، إلى العربية، وأشرعت أبواب الثقافة العربية على المؤثرات الأجنبية. مما ساهم في حصول أكبر عملية تجديد فني وفكري عرفها الأدب العربي على امتداد تاريخه الطويل."¹

يبدو أن موضوع الترجمة الأدبية من المواضيع التي تم النظر فيها من زوايا مختلفة وجهات شتى تكشف بشكل ما عن ثراء النص الأدبي ومبلغ طواعيته، وانفتاحه المتواصل على مستجد المناهج والمعارف والعلوم الإنسانية. "وهو النص الذي يكون حسن الكلام، ورقيق اللفظ، ولطيف المعنى، متأللاً الرونق؛ نثر كأنه نظم ونظم كأنه نثر، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصودة عن الطبع، ويبعد عن المحاول ويقرب من المناول تارة بعنف وتارة بلطف،"² فكيف إذا سيبدو اللسان العربي حينما ينقل أو يخضع لأحكام الألسن المنقولة إليها، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الشروط المعجمية والصوتية وقواعدها التركيبية الدلالية التي تختلف بين اللسانين إلى حد كبير؟ ولعل الجواب على هذا السؤال يقتضي منا البدء بالتذكير بما قد تثيره ترجمة المعارف

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص.6.

² ترجمة البلاغة القرآنية - بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر -، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص.183.

والعلوم من قضايا معرفية ومنهجية متعددة ومختلفة. حيث تقتضي تجرد الناقل من طقوس التلقي، مع إنه يكون أول متلق للعمل في الأصل.

وان عدم احتكاكه بالنصوص الإبداعية في لغتها الأصلية، وما تنطوي عليه من اختلاف في العقيدة وطرائق المعرفة لدى المترجم قد يوقعه في مطبات معرفية ولغوية كبيرة، من شأنها أن تقوض عملية الفهم لديه، وبالتالي يعطينا ذلك فهما خاطئا أو معنى قاصرا عن الفهم. مما يفرض جدلا أن عملية التلقي من أساسها عملية ناقصة أو غير مكتملة.

بهذا المعنى؛ يمكن القول إن الترجمة الأدبية ليست طريقا وحيدة الاتجاه، أي إنها تنطلق من لغات وآداب معينة لتصب في لغات وآداب أخرى وكفى. ولا يجوز أن تكون الترجمة الأدبية مثل طريق من هذا النوع. لأن حركة ترجمة أحادية الاتجاه والجانب هي بالضرورة حركة مشوهة، وغير متوازنة، تنطوي على خلل ما. فالأدب الذي تكون لغته لغة هدف وحسب، أي يترجم إليها ولا يترجم عنها، هو أدب يستقبل ولا يرسل. وبالتالي فهو أدب تابع لا يتمتع بعلاقات سليمة ومتوازنة مع الآداب الأخرى، "وتلك هي، لبالغ الأسف، حال العلاقات القائمة بين كثير من آداب شعوب الأمم المتطورة اقتصاديا والمهيمنة ثقافيا. فنشاطات الترجمة الأدبية تتم في عالم بين لغات الشعوب المتطورة (الإنجليزية والألمانية والفرنسية والروسية والإسبانية، أو عن تلك اللغات إلى لغات الشعوب المتأخرة، وليس بالعكس".¹

قد لا يغيب عن ذهننا أن حركة الترجمة الأدبية في عالمنا المعاصر هي جزء من العلاقات الثقافية المعاصرة بكل ما تنطوي عليه البنى السائدة في تلك العلاقات من تناقضات وهيمنة واختلال في التوازن. فهذا الاختلال يعكسه عدد ما ينقل من أعمال أدبية عن لغات شعوب العالم الثالث إلى لغات الشعوب المتطورة. ولعل ما يجسد هذه العلاقة هي تلك العلاقة بين الأدب العربي وبين الآداب الغربية بحيث يجد الأدب العربي نفسه في موقع المرسل المعطى. وهذا أمر يتعارض مع المصلحة الثقافية العربية في أن يتعرف العالم الخارجي إلى العالم العربي وما يحتويه من إنجازات جمالية، وما يتناول من مواضيع وقضايا. ولكن نجد في السنوات الأخيرة ميلا كبيرا لترجمة أعمال أو كتب غربية إلى اللغة العربية، بما يوشى بتلك الهيمنة الثقافية التي تكرسها الهيمنة الاجتماعية، وذلك أننا دائما نسعى لنيل رضى الآخر عنا، قبل رضانا على أنفسنا.

لهذه الأسباب والاعتبارات مجتمعة تستحق حركة الترجمة الأدبية من العربية وإليها أن يخصصها الباحثون بمزيد من اهتمامهم ومن جهودهم، وأن يظهروا أوجه الإنجاز والتقصير فيها. ولعله من البديهي ألا ينكر أحد الدور الذي تضطلع به الترجمة في الحياة الثقافية العربية المعاصرة، ولعل إطلالتنا القصيرة على ما يصدر في العالم العربي من كتب ومجلات وصحف، وعلى حجم الترجمات ونسبتها فيها، تكفي لأي مشكك بأن الترجمة قد باتت مكونا أساسيا من مكونات حياتنا الثقافية؛ إذ لا يغالي المرء إذا قال إننا نعيش في "عصر الترجمة" مادام إننا في عصر التواصل، والترجمة

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995. ص 8

إحدى قنواتها الأساسية. وبالرغم من الدور الثقافي الذي بات حقيقة ساطعة الذي تضطلع به الترجمة في المجتمع العربي إلا أن هناك آراء متضاربة حول هذا الدور الذي تمارسه، وأبعاده من سلبيات وإيجابيات.

فهناك من يعتبرها (الترجمة) مكسبا كبيرا للثقافة العربية، وأحد روافدها الأساسية، وأهم مظاهر حيويتها وغناها وانفتاحها على الثقافات الأخرى. غير أننا نجد رأيا في المقابل يرى فيها مصدرا رئيسيا لغربتنا الثقافية وصورة من صور التغلغل أو الغزو الثقافي الأجنبي. معتبرين إياها خطرا على الثقافة والهوية الحضارية العربية.

إن طبيعة التعارض الحاصل بين الموقفين لا محالة سينتج عنه نتيجة علمية متعارضة. فبينما هناك فريق يدعو إلى تشجيع الترجمة ورعايتها وتوسيع دورها وتعميقه، يحاول الفريق الثاني أن يكبح حركة الترجمة قصد الحد من تأثيرها، من خلال حصرها ضمن نطاق ضيق ما أمكن بغية تطويق إشعاعها الثقافي، سواء أكان ذلك عن قصد أو دونه. فنحن هنا لا نريد استعراض هذين الموقفين أو الانحياز لرأي أو معارضة موقف، وإنما أوردنا هذا القول – وهو ليس بخاف عن أي باحث – أن يوجد رأيان أو أكثر متفقين أو متعارضين، ونحن لا ننسب أنفسنا لهذا الجانب أو ذلك، أو نميل لهذا الطرح أو ذاك. وبقينا إن هذه التصنيفات لا تخدم البحث العلمي وتطوره.

إلا إنه من غير الممكن تجاهل حقيقة أن تأييد الترجمة ومعارضتها لا يصدران بالضرورة عن موقفين إيديولوجيين متعارضين، وإنما عن موقفين متضاربين من قضايا الثقافة، ومن العلاقات بين الثقافات "فأنصار الترجمة يرون أن الثقافة القومية (العربية) تغتني بالتفاعل مع الثقافات الأجنبية، وباستيعاب ما تحويه تلك الثقافات من إنجازات وكنوز، وهم لا يرون أية غضاضة في الأخذ بما هو أجنبي مادام ذلك يؤدي إلى إغناء ثقافتنا القومية وتطويرها، إنهم ينطلقون في ذلك من موقف الانفتاح على الآخر، ومن ضرورة التواصل معه، ولا يرون في الآخر خطرا يهدد الثقافة القومية، بل ندا ينبغي محاورته وإجراء تبادل ثقافي معه"¹، ولذا فإن طبيعة المواقف أو الآراء المتعارضة أو المتمازجة يدعوننا إلى استحضار تيمة الانفتاح على الآخر والتفاعل معه، أو الانغلاق والتفوق داخل شرنقة الأنا.

إن الأصالة والانفتاح والتفاعل مفاهيم أساسية تقوم عليها الترجمة بشكل عام والترجمة الأدبية بشكل خاص. فإذا وقف المترجم عند حدود مفهوم الأصالة، قد ينتهي به الأمر إلى التسليم بموقف المنظرين اللذين يتبنون مبدأ استحالة الترجمة في صورتها المثلى، وقد يقع إن هو مارسها في (شرك) الترجمة الحرفية التي تحرص على جعل النسخة مطابقة للأصل مع ما قد يترتب عن ذلك من (خروج) عن سليقة اللغة المترجم إليها، أما إذا بالغ في الانفتاح، فإنه قد يقترب خيانة عظمى في حق النص الأصلي حين (يكتفي) فقط باستلهام أفكار وأساليب

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 11.

منه لبناء نص جديد منفلت من القيود الصارمة للترجمة متناغم مع الخصوصيات اللغوية والثقافية للغة التي أعيد إنتاجه فيها.¹

وهذا الانفتاح يمكن أن نمثل له بعملية الترجمة من خلال الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، بحيث تعكس الأولى مفهوم الأصالة، أي الدعوة إلى التمسك بالأصل، وهو ما يجعل الترجمة أحيانا تصل إلى الباب المسدود من خلال تلك القيود التي تفرضها الترجمة الحرفية، والتي تغالي في التمسك بالنص المصدر مما يُصعب عملية نقل المعلومات، خاصة إذا ما كان الأمر يتعلق بترجمة الإبداع، ونمثل بالموقف الثاني الداعي للانفتاح بالترجمة الحرة أو غير المباشرة التي تعطي للمترجم حق التصرف في النص عبر تكييف النص المصدر بما يلائم القارئ الهدف. ولذا، يقع المترجم في شرك الخيانة العظمى، وقلنا العظمى لأننا نعتبر هذا الحق الذي أعطاه لنفسه إنما هو ممارسته للخيانة عن سبق إصرار، على عكس الترجمة الحرفية التي تجعل المترجم يقع في الخيانة دون أن يكون قاصدا أو متعمدا القيام بها. ولقد أثّرنا هذه النقطة من قبل في بضع مواضع، من هذا العمل.

إننا نعتقد أن العامل الأساس، أو الدافع لهؤلاء وإن كان يبدو "بصورة ضمنية ينطلق من ثقة بالنفس والهوية الحضارية القومية، التي يخشون تعريضها للتفاعل مع الثقافات الأخرى، لأنها في رأيهم، تصمد لذلك التفاعل، لكونها لا تقل عن تلك الثقافات أصالة وإنجازا ورسوخا، وهم يرون أيضا أن التوقع الثقافي يعبر عن نقص بالثقة في الثقافة القومية، وعن قناعة ضمنية بأنها غير قادرة على محاورة الثقافات الأخرى من موقع الندية،² ما يعني أن همهم الأول هو الحرص على ضياع الهوية أكثر منه حرصهم على عدم النقل أو الترجمة كفعل مبدئي. فهم يرون أن الهيمنة الاقتصادية للآخر كفيلا بأن تغلب كفة الهيمنة الثقافية. لأنهم يترجمون عن استراتيجية وسياسة ثقافية، وليس كمثّلنا نترجم حسب الهوى والنزوات الشخصية في غالب الأحيان.

لكن لا يجب أن ننسى أن بعض خصوم الترجمة يرون خوفهم على ثقافتهم أو ضياع هويتهم هو سبب انتقادهم للترجمة، وإنما موقفهم غالبا ما يصدر عن الإحساس والاعتداد الشديد بالثقافة القومية. هذه الاعتداد، مثل اليونانيين الذين أخذتهم العزة بأنفسهم، واعتقدوا أنهم أمة حضارية ولا تبتغي الاستفادة أو نيل معرفة من أية حضارة أخرى، حتى طالهم الركب الحضاري. إن هذا الاعتداد إنما يجعل صاحبه يعتقد أن ثقافته متفوقة على سائر الثقافات، وبالتالي فلا حاجة للتبادل أو التفاعل بين الثقافة القومية والثقافات الأخرى" وقد ساد هذا الموقف في الثقافة العربية إلى أواسط العصر العباسي، وأدى إلى إحجام العرب عن الترجمة بوجه عام، وعن الترجمة الأدبية بوجه خاص، وهو أمر نعرف نتائجه، وليس أقلها تأخر ظهور أجناس أدبية رئيسية في الأدب العربي.³

¹ في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015، ص222.

² هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص11.

³ المصدر نفسه، ص12.

ولن نغالي، أيضا، إذ قلنا إن موقف الجزع الشديد على الثقافة القومية والحرص الشديد عليها الذي جعل هؤلاء مناهضين للترجمة، تقوى بعد أن غزا الاستعمار الأوروبي الوطن العربي عسكريا، وهيمن عليه سياسيا واقتصاديا، وسعى لأن يفرض عليه سيطرته الثقافية واللغوية وهو ما زكى اعتقادهم في كون المواجهة مع ثقافات متفوقة مهيمنة لن تصمد طويلا، وباتت الشكوك تساورهم بخصوص دور الترجمة الثقافي فزاد من تحفظهم عليها. فإن موقفهم هذا يشكل جزءا من موقفهم مما بات يعرف بـ "الغزو الثقافي" الذي يخشون أن تكون الترجمة صورة من صوره "ولكن مهما تكن الدوافع والخلفيات الفكرية لمعارض الترجمة والمتحفظين على دورها الثقافي، فإن النتيجة العلمية المترتبة على هذا الموقف واحدة تقريبا، ألا وهي الدعوة إلى نوع من "الاكتفاء الذاتي" الثقافي والإعراض عن التفاعل والتبادل والتواصل مع الثقافات الأخرى. فالترجمة هي القناة الأولى لكل تفاعل ثقافي".¹ وطبيعي أن نجد موقفا وسطا في كل الآراء والمواقف فلا يمكن أن نجزم بموقف معارض وموقف مؤازر، فلا بد من موقف محايد، وهو غالبا يكون موقفا وسطا يرى في الموقفين أو الرأيين، أو الاتجاهين ما يفيد، سواء كان ذلك سياسيا، أو اقتصاديا، أو فكريا، أو علميا حتى، أي إن الوسطية و الحياد أحيانا يكون بمثابة العقل المنطقي للجدال أو النقاش القائم في شأن أمر ما، وإننا "أمام هذا التباين بين الاستحالة والإمكان، وبين الوفاء للأصل وخيانتته، ظهر موقف وسط يجمع بين رأي المنظرين المتشددتين والممارسين المنفتحين، رأي يأخذ من المنظرين حرصهم على الوفاء للأصل ويأخذ من الممارسين مرونتهم في تكييف معطيات النص الأصلي مع الخصوصيات الثقافية واللغوية والفنية للغة المترجم إليها".²

هذا الموقف الوسط هو المرجعية النظرية التي ارتكزنا عليها في ترجمة هذا النصوص وإذا كانت الكلمات والأساليب في اللغة غير الأدبية تختلف من مكون ثقافي إلى آخر، فإن الأمر يتضاعف أكثر مع اللغة الأدبية. ووفقا لهذه المرجعية فإن الوفاء للأصل يكف عن أن يكون مرتبطا بوهم المدلول الواحد الذي ينبغي على المترجم نقله بأمانة، وفي الآن نفسه الاقرار بوجود اختلافات تحرر المدلول من وهم الوحدة، وتجعلها (الاختلافات) منفتحة على التعدد.

ولعل من نافلة القول إن هذا التعدد يستدعي إلى الأذهان ذلك الزخم من الأعمال والمؤلفات الأدبية والفكرية والعلمية الأجنبية، التي لا يتصور أحد منا ألا تكون مترجمة إلى العربية، وبأن لا تتضمنها المكتبة العربية، مثل ترجمات لأعمال أقطاب الأدب العالمي من أمثال شكسبير وغوته وهيجو وديستوفسكي، وتولستوي وبريخت وغيرهم من الأدباء الأجانب...ومن منا يتصور أن تخلوا المكتبات العربية من ترجمات لمؤلفات كبار الفلاسفة في العالم، من أمثال أرسطو وهيجل وكانط ونييتشه وماركس وسارتر أو من ترجمات لمؤلفات علم النفس والاجتماع والتربية العالميين، من أمثال فرويد وبيونغ وديوي وفيير ودور كهيم؟ أو من ترجمات لكتابات علماء طبيعة من أمثال داروين وهايزنبرغ وإنشتاين؟

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 12

² في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015، ص 222.

لا نظن أن هناك من يتصور أن تفتقر المكتبة العربية إلى مثل هذه الآثار والمؤلفات لأدباء وفلاسفة ومفكرين كهؤلاء، وحتى أولئك الذين يخالفون بعضاً منهم الرأي، كما هي الحال بالنسبة لماركس وفرويد وداروين ونييتشه على سبيل المثال، فإنهم يحبذون أن تكون مؤلفات هؤلاء المفكرين والعلماء منقولة إلى العربية، ليتسنى لهم الاطلاع عليها واتخاذ موقف منها، فقبل أن ترفض رأياً أو فكراً لا بد لك من الاطلاع عليه. وهذا ما تهيؤه لك الترجمة. ويذكر المدافعون عن الترجمة بالدور التجديدي الكبير الذي لعبته هذا الظاهرة في تطور الثقافة العربية من خلال الفترات التاريخية التي ازدهرت فيها، أي في العصر العباسي وفي عصر التنوير والنهضة. فالثقافة العربية في عصرها الذهبي الأول، أي في العصر العباسي، ما كانت لتزدهر على هذا الشكل، لو لم تستوعب كثيراً من الثقافة الهندية والفارسية واليونانية وغيرها، وفي العصر الحديث ترافقت النهضة الثقافية العربية التي بدأت في أواسط القرن التاسع عشر مع حركة نشيطة وواسعة في مجالات الأدب والفكر والعلوم، وبالمقابل نجد أن الثقافة العربية كانت تتقهقر وتتخلف في كل مرحلة تقوَّعت فيها وتوقفت عن رقد نفسها بروافد ثقافية خارجية من خلال الترجمة.¹

قد يخلص هذا الاستقراء لتاريخ الثقافة العربية إلى أن ازدهارها قد تلازم باستمرار مع ازدهار حركة الترجمة، وأن تأخرها كان متلازماً مع تراجع حركة الترجمة أو توقفها، وهو ما يذكر به أنصار الترجمة بكون حقيقة المجتمعات المتقدمة والمتفوقة في عالم اليوم هي مجتمعات تشهد لغاتها نشاطاً ترجمياً كبيراً، سواء كلغات هدف يترجم إليها، أم كلغات مصدر يترجم عنها. أما المجتمعات المتأخرة فإن النشاطات الترجمية التي تشهدها لغاتها نشاطات محدودة إذا قورنت بتلك التي تتم في لغات المجتمعات المتقدمة. وخير دليل على ذلك هي الببليوغرافيا العالمية للترجمات، (إندكس ترانسلاكتوروم)، التي تصدر سنوياً عن المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم (يونسكو)، ففي رأس قائمة اللغات التي يترجم إليها (أي لغات الهدف) تأتي الألمانية والإنجليزية والفرنسية واليابانية والإسبانية، وفي مؤخرة تلك القائمة نجد لغات شعوب العالم الثالث المتأخرة. ألا يقدم ذلك دليلاً ساطعاً على أن ازدهار حركة الترجمة في مجتمع ما يمثل مؤشراً لتقدمه؟ وأن ركود حركة الترجمة في أي مجتمع هو مؤشر من مؤشرات تخلفه وانحطاطه؟

أ. ضرورة الترجمة

لا ينكر الواحد منا سواء كان من المعارضين على الترجمة أو المتحفظين على دورها الثقافي، فإن هناك حقيقة موضوعية من حيث المبدأ، ولا يمكن لأحد أن يقفز عليها كون أن الترجمة نشاط ثقافي إنساني لا غنى عنه، كما يعكس التعدد اللغوي في العالم الكثرة في الثروة الفكرية والأدبية والعالمية لتكلمي هاته اللغات. مما يعني وجود تعدد ثقافي ضخم، وجب من المصلحة الاطلاع عليه والاستفادة منه. ولأن الترجمة هي القناة الرئيسية، للتواصل والتبادل الثقافي بين الشعوب، وبدونها لا يتم أي تواصل ثقافي ذو شأن يحمل هذا على ظهور نشاطات ترجمية بين اللغات المختلفة، "فالبديل الوحيد للترجمة هو اكتساب اللغات الأجنبية الرئيسية في العالم، وعددها يناهز المائة، والاطلاع على الثقافات الأجنبية بصورة مباشرة بعيداً عن الترجمة، ولكن هذا

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 13

الخيار ممكن من الناحية العملية بصورة جزئية فقط، ولنسبة ضئيلة من الناس، أما السواد الأعظم من المتلقين فهو بحاجة إلى الترجمة، ولا يستطيع أن يتواصل بدونها مع الثقافات الأجنبية.¹

إنه لا يخفى على أي باحث أو ناطق بلغتين أن يعلم ما للغة الإنجليزية من حضور سواء على الساحة السياسية أو الثقافية، أو العلمية حتى، فصارت لسان التخاطب بين عديد المجتمعات. لقد كُرس حديثاً لغة تداول وتعامل عالمية (لينغوا فرانكا)، ولعل هذا ما جعل تعلم اللغات الأجنبية والاقبال على تعلمها أو تدريسها حتى، ظاهرة ثقافية جماهيرية، إلا أن هذا لا ينفي إلا بصورة جزئية تلك الحواجز اللغوية والتواصل الثقافي الذي كان وسيظل مرتبطاً بالترجمة، ومتوقفاً عليها إلى حد كبير.

ولعله من غير المنطقي أن يتم التخلي أو التقاعس عن الترجمة، فإنه يعني بالضرورة تأخراً أو تقاعساً على صعيد التواصل الثقافي، مما يؤدي إلى حرمان المجتمع المتقاعس من فرص الاطلاع على الثقافات الأخرى والاستفادة منها في إغناء ثقافته وتطويرها، حيث يؤدي ذلك إلى عزلة ثقافية، نتيجتها هي التخلف عن الركب الثقافي العالمي، خاصة إذا ما سلمنا بأمر أن العالم أصبح "قرية صغيرة" فكل تخلف عن مواكبة هذا التطور يجر كارثة على المجتمع المتخلف. وهذا ما نراه في العديد من أقطار العالم الثالث الذي تخلف عن ركب الحضارة العالمي. وما من شك في أن الترجمة هي الوسيلة الوحيدة لمواكبة ذلك التطور، ومن هنا تأتي أهمية هذه المسألة وخطورتها. ولا نغالي عندما نقول إن الترجمة مسألة مصيرية لكل ثقافة، وبالتالي لكل مجتمع، والتعامل مع هاته المسألة يتوقف على مستقبل ثقافتنا ومجتمعنا إلى حد كبير بصرف النظر عن الخلفيات الإيديولوجية لتلك المواقف المعارضة للترجمة، أو المستخفة بها، والمقللة من أهميتها.

وجب عدم إغفال حق المجتمع في مواكبة العصر الثقافي العالمي، ليس من أجل "الموضة" ولكن من أجل تلقيح المجتمع المستفيد من كل الأعراض الثقافية غير المرغوب بها، أي أن مواكبة الركب الحضاري -على المستوى الثقافي على الأقل- أصبح ضرورة ملحة من خلال الترجمة التي تضمن عملية التواصل هاته بين الثقافات، إلا أننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نتجاهل الحجج المناوئة للترجمة التي تدعو إلى الاعتراف بأمرين: الأول هو هل كل ما تم تعريبه يخدم المصلحة الثقافية العربية؟ وهل ما تمت ترجمته يخدم الصورة العربية بشكل من الأشكال في ثقافة الآخر؟ بمعنى؛ أن الترجمة أو التعريب يجب أن يشتغل أو يأخذ في الحسبان الاتجاهين معاً، من خلال عملية التأثير في الثقافة المستقبلية أو التأثير بها "فقد أخذت أوروبا نفسها من العرب في العصور الوسطى، وقبلها الكثير من العناصر الثقافية والحضارية، كما أخذت العرب من أوروبا بالشكل القصصي الذي طورته حديثاً"² وهو ما يعكسه ميراثنا القصصي العربي الذي نعتبره غنياً بلا شك، كما هو حال الترجمة خصيصاً إنسانية فإن القص خصيصاً إنسانية محضة أيضاً أي القص نشأ وترعرع مع الإنسان منذ الأزل، ولا يمكن أن نحصره على أمة أو لغة دون أخرى. وإننا في مقاربتنا لهاتين الظاهرتين (الترجمة والقصة القصيرة)، يمكن أن نقول عنها مجازفة

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص. 15.

² حركة الترجمة الحديثة: اتجاهاتها ومعطياتها في الأدب ومناهج البحث، تأليف: د. عبد الحكيم العبد، أغسطس 1997، ص 41.

علمية وأكاديمية، ولكن تلك هي مزية البحث العلمي، هو عدم الارتكان إلى الموجود وشعاره دائما التطلع إلى التجديد، ولا أحد ينكر أن الفارق بين القصص العربية والغربية يكمن في التطور، كما أن مكن التطور في الخبرة الحضارية. وهذه ظاهرة صاعدة هابطة أو متبادلة بين الحضارتين،

وبالعودة إلى الترجمة، والآراء المتضاربة حولها، فإننا نراها لا تمثل خطرا على ثقافتنا ومجتمعنا مثلما يمكن أن يعتقد البعض، وذلك راجع إلى يقيننا بأن المتلقي العربي له القدرة على التمييز بين الغث من السمين، والمفيد من الضار في الأعمال التي يتلقاها. غير إن هذا لا ينفي إذا قلنا بخصوصية كل قطر عربي ودرجة تطوره الاجتماعي، والثقافي يعد محددًا أساسيا للحاجة الثقافية لكل على حدة، ولكن في الوقت نفسه هناك حاجات ثقافية عربية قومية مشتركة بين الأقطار العربية جميعها. ولعل اختلاف الرؤى وتنوعها الاجتماعي - الثقافي العربي ولأفاق تطوره تنطوي على إشكالية كبيرة؛ وذلك وفقا للمواقع الاجتماعية والإيديولوجية لأصحاب كل رؤية. "ولئن كان من السهل في الربع الثالث من هذا القرن أن يصنف الناس والقوى الاجتماعية إلى رجعية وتقديمة، أو يمينية ويسارية، فإن تصنيفا بسيطا من هذا النوع ليعد مقبولا في الربع الأخير من هذا القرن، الذي انهارت فيه إيديولوجيات وأنساق معرفية، وظهرت قضايا ثقافية وفكرية واجتماعية وبيئية جديدة"¹ ولأحد ينكر الدور الذي تلعبه الفئة المثقفة من الأدباء والمفكرين والباحثين في تخليق الحياة الثقافية للمجتمعات، فهذه الفئة من المجتمع ترى بغير عين أفراد المجتمع العاديين، إنها غالبا ما تكون سبابة وطقسية في توقعاتها للأحداث التي تعرفها الأمم، ولذلك فهم أقدر الناس على معرفة مصلحة أوطانهم وشعوبهم وأعلم الناس بما يحيط بالثقافة الوطنية والقومية وبما يهدد الهوية العربية مهما اختلفت مشاريعهم الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية، أي أنهم قادرون على تحديد القضايا الرئيسية لأمتهم.

ب. البعد النوعي للترجمة

من أجل وضع خطة محكمة لقضية ما أو دراسة ظاهرة معينة يقتضي منا التقدير السليم للحاجة الحقيقية للمجتمع لها، وحالة الترجمة ها هنا لخير عربون على هذا الوضع، ذلك إن نقل الأعمال الأدبية وغيرها من لغة المصدر إلى لغة الهدف بصورة مناسبة، تتوافر فيها الدقة والجودة، معنويا ولغويا وأسلوبيا يعد أمرا صعب المنال، إذا كنا نروم الحصول على مطابقات للأصل، وإلا فإن أعظم الأعمال والمؤلفات الأدبية والفكرية والعلمية يمكن أن تمسح وتقرم وتشوه، إذا ترجمت بطريقة غير ملائمة. فالتشويه الذي تلحقه الترجمة الرديئة بها يفقدها كل أثر فني أو جمالي، فتتحول إلى عبء على الثقافة العربية، بدلا من أن تكون رافدا وإثراء لها، ما يعني أننا لن ندعي اليقين في الحصول على ترجمة خالية من الشوائب ولا يطالها تشويه. فدائما المنظرين والباحثين والدارسين ما يكيّفون نظرياتهم حسب الحاجة التي تستدعيها المرحلة. فيخلقون طرائق ومناهج يلتمسون فيها بشكل غير مباشر العذر عن التشويه الذي قد يطال هذه الترجمة أو تلك. وتجد آخرين يؤكدون رأيا أو يعارضوه حسب الزلفية الثقافية والفكرية السائدة في المجتمع. ولذلك فإن الأثر الأدبي نص لغوي

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 18

جميل، يحقق تأثيره الجمالي والفكري من خلال شكله الفني والأسلوبي في المقام الأول، لا من خلال موضوعه أو محتواه، فإذا كانت نوعية الترجمة غير جيدة فإن العمل الأدبي يفقد أدبيته وبالتالي تأثيره وقيمتة،¹

"إن الطابع الانفتاحي على رؤية منهجية معينة دون سواها، أو على كلاها، لا تقف عند حدود التطبيق الحرفي لهذا المنهج أو ذاك، بل تستثمر الثقافة النقدية للمترجم وما تقتضيه من مهارات في التأويل والتحليل والتعليل والمقارنة والاستدلال والتمثيل، وتستمر كذلك قدراته الخاصة في الخلق والإبداع في حدود ما تسمح به معطيات النص الأصلي."²

إن التأويل السيئ لقضية ما أو فكرة قد تؤول إلى نتائج لا تحمد عقباها، وتلك هي طبيعة الترجمات الرديئة بحيث لا تسيء إلى الأعمال والآثار الأدبية والفكرية والعلمية نفسها فقط، وإنما تسيء إلى الثقافات الأجنبية التي تنتهي إليها تلك الأعمال والمؤلفات. وإلى الثقافة العربية أيضا التي انتقلت إليها تلك الأعمال والمؤلفات الأجنبية من خلال الترجمة.

وبهذا؛ عوضا أن تكون الترجمة فآل خير على الثقافة المستقبلية أو المصدرة، تصبح عائقا أمام فرص التفاعل والتواصل الناجح بين الثقافات، وتقضي على الدور التجديدي الهام الذي تمارسه الترجمة. فحينما تكون الترجمة سيئة فإنها تسيء إلى الثقافة التي نقلت عنها بدرجة أكبر، ذلك لأنها تكون تقدم صورة مغلوطة، أو مفبركة أو غير حقيقية أحيانا تكون مغرضة عن البيئة التي أخذت منها، وتلكم ترتبط بشكل كبير بالنية المسبقة والهدف من الترجمة.

"فالمتمطلون على الترجمة، ممن لا يملكون كفاءة لغوية وثقافية علمية يؤهلهم لأن يكونوا مترجمين جيدين، وممن يعتبرون الترجمة "باب رزق" لا مسؤولية ثقافية واجتماعية، هم في حقيقة الأمر أول المسيئين إلى حركة الترجمة العربية، والمقوضين لدورها الثقافي، ومن هنا تأتي أهمية ألا نسأل عما نترجم فحسب، بل أن نسأل أيضا: كيف تُرجم؟ وذلك لأن نجاح الترجمة في أداء دورها الثقافي يتوقف على نوعية الترجمات ودرجة جودتها، لا على كميتها فحسب. ومن هنا أيضا تنبع ضرورة التصدي لظاهرة الترجمات الرديئة في العالم العربي"³

ولذا جاء ضمن أولويات اهتمامنا تعجيم الأدب المغربي حيث اقتصرنا على جنس القصة القصيرة (بعض من قصص جمال بوطيب)، من أجل إطلاع الآخر على ما تزخر به الثقافة المغربية، والأدب المغربي من مقومات جمالية وفنية وأسلوبية عالية وعالمية وإن كان حكما غير إطلاقي في نجاح هذه الترجمة، أو نجاحنا في تحقيق هذا المبتغى الذي تزكاه رغبتنا الصادقة في نقل هذا الموروث الفكري والثقافي إلى اللسان الأعجمي. مادام أن هذا الدور الطلائعي قد نال اهتمام المستشرقين والمستعربين من قبل. (وإن كان تحفظنا على القيمة الثقافية

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 18-19.

² في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015، ص 223.

³ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 19-20.

التي يمكن ان ينقلها هؤلاء عن البيئة العربية المحضة مع أننا لا نبخس حقهم، وفضلهم على الأدب والفكر العربي في رؤى وتصورات الغرب).

نجد أن هناك ما ينادي بتحرير الترجمة من قيود المؤلف، ونقصد بذلك مقاصده المبتوثة فيه. ودعوتهم إلى الانفتاح على القارئ. وهي كلها نراها تصب في خانة واحدة وأن نقطة انطلاقها واحدة – حسب ما نعتقد، وهو أن هذه المناهج أو الطرائق، كما يحلو أن يسميها البعض، إنما تنبعث من اتجاهين أو نوعين للترجمة؛ وهي الترجمة الحرفية والترجمة الحرة. وأن كل ما يمكن أن يرد على لسان المنظرين أو الباحثين إنما هو عملية إيجاد مرادفات أو مكافئات اصطلاحية، بما يوشى أو يكشف عن إضماريه هذا المترجم أو الناقد اتجاه عملية ترجمة النصوص، فمثلاً؛ حينما نجد رأياً يقول بعدم التقيد أو عدم بقاء المترجم سجين لأفكار الكاتب وضرورة انفتاحه على القارئ إنما هي دعوة غير مباشرة إلى الترجمة غير المباشرة أو الحرة، وما قد تنطوي على من تصرف في النص المصدر. كون أن الهدف الأساس هو القارئ وتلبية رغبته. رغم أننا ليس لنا حكماً مطلقاً عن رأي هذا القارئ ولو بشكل نسبي، ولذلك " فالترجمة يجب ألا تظل سجيناً لمقاصد المؤلف، ولكنها تنفتح على القارئ الذي ينطلق من السياق التداولي لوضعيته الخاصة ويعطي دلالات خاصة للنص " وحصراً مهمة المترجم في الحفاظ على البنية الدلالية العامة للنص. لكن منهم من ينادي بحرية التصرف في الجزئيات لترميم الفراغات ما دام هذه الأخيرة هي المسؤولة عن حصول التفاعل وتعطي المشروعية للقراءة والتأويل ومن ثمة للترجمة بما أنها قراءة وتأويل.

وبما أن التأويل في الترجمة يخضع لضوابط وحدود تتحكم فيها الاستراتيجية النصية. فإن عمل المترجم وفق هذه الرؤية المنهجية يراوح بين قراءة القراءة وقراءة الإبداع، أي قراءته كشخص قارئ، بمعنى حضور النية القبلية حين قراءة العمل هي المحدد الرئيس لمنهجية مباشرة المتن. على عكس النية التي تكون حاضرة من أجل الاستمتاع فقط. أو حب الاستطلاع على جديد الإبداع. بالنسبة له طبعاً كقارئ وليس كمترجم؛ لأن كل قراءة لمتن معين إنما هي بمثابة تجربة جديدة، لذلك لا يستحضر (القارئ أو المترجم) كل آلياته الاستكشافية (النقدية والمنهجية) أثناء مباشرة العمل الإبداعي، وإن كان هذا الاشتغال قائماً في خلفيته الذهنية، بمعنى أن فكره يعمل كتطبيق على الهاتف أو الحاسوب وإن لم تفتح التطبيق، فإنه يشتغل في الخفاء أو يظهر أحياناً حينما يستثار أو يعترض عملية اشتغاله تطبيق آخر. وهو ما يمكن أن نسقطه على القارئ الناقد، أو القارئ المترجم، فحينما يقرأ عملاً فإنه وإن كانت نيته هي عدم ترجمته أو الاشتغال عليه نقداً، فإن هذه الملكات دائمة يقظة في وعيه، على عكس حضور النية بترجمة العمل أو نقده منذ البداية.

ولذا؛ فالمترجم أو الناقد يستحضر كل الآليات النقدية ويجعل النص يتكلم أكثر أو يكشف مزيداً من الأسرار التي تأبى على الظهور إلى القارئ العادي، ولعل هذا التمكن أيضاً ينطلق من دراسات سابقة تناولت المتن بعضه أو جلّه، أو مقاربات تناولت الكاتب وتجربته في الكتابة. ينتهي بنا إلى اقتراح ترجمة غير مشفوعة باستدلال أو تعليل، حتى لا نعطي المشروعية أو نسقط في قالب جاهز ينظر لهذه الترجمة أو تلك.

أي؛ إن إرفاق الترجمة (وخاصة الترجمة الأدبية) بالهوامش والتفسيرات إنما نراه إجحافاً في حق الإبداع والمبدع. كونه ليس عملاً بيداغوجياً أو تعليمياً، وإنما عملاً أدبياً إبداعياً يبتغي المتعة وادخال السرور على المتلقي. وإننا -كما قلنا سابقاً- لا نعدم فائدته واستفادة القارئ منه بشكل أو بآخر ودرجة التفاوت في استقبال فنائه، والوعي بجماليته، داخل النسق الثقافي، والاجتماعي الجديد، الذي ترجم إليه. وهذا الفعل يجرنا إلى طرح التساؤل عن مدى أهمية أن يستقبل الأدب العربي الحديث في العالم الغربي.

من الملاحظ أن اهتمام الرأي العام العربي بأن يُستقبل الأدب العربي الحديث في العالم الخارجي، وأن يعترف بعالمية هذا الأدب بصورة مناسبة، من خلال اقتناع الرأي العام بأن الأدب العربي الحديث قد بلغ درجة من التطور الفني والفكري تمكنه من أن يرقى إلى مصاف الآداب العالمية، ولنا مثال في الأدب العربي الحديث أعلام، من قبيل طه حسين وتوفيق الحكيم، وميخائيل نعيمة، ويحيى حقي ونجيب محفوظ، الذين لا تقل مستوياتهم الأدبية عن مستويات زملائهم الأوروبيين والأمريكيين ممن حازوا جائزة (نوبل) للآداب، وكذلك هو الشأن نفسه مع كاتبنا جمال بوطيب.

بشكل ما، لدينا قناعة بأن كاتبنا له من المميزات والكفاءات الفنية واللغوية والأدبية والتواصلية ما يجعل أعماله تحض بالمكانة المستحقة لها داخل أروقة المكتبات العالمية، وإننا وإن كانت هذه المحاولة بذرة صغيرة، فإننا تعهدنا على رعايتها حتى تتفرع أوراقها وغصونها في ترات وبيئات مختلفة. أي إننا نسعى إن شاء الله إلى تحقيق هذا الطموح في قادم الأيام. وإننا لن ندعي أية فكرة أو معلومة عن قيام مؤسسات أو أفراد بهذه الدراسة، ما دام أن الأمر أو الظاهرة متشعبة وتقتضي تظافر الجهود وصفاء النوايا، من أجل الإرساء على سياسة ثقافية محددة يكون الغرض منها حماية هذا الإبداع أو العمل (بهويته وحمولته الفكرية والمعرفية وخلفياته الإيديولوجية) من الضياع، هذا الأخير الذي يجعله منصهراً في ثقافة الاستقبال، وبأن يُساء استقباله فلا يحظى بالترحيب اللازم والمستحق. فيكون عرضة للتلف والتشويه. وهو ما لا نبتغيه كقراء أو كباحثين أو كمترجمين، إننا نعتبرها مسؤولية مشتركة بين جميع المكونات الثقافية للمجتمع المرسل.

كما إننا لن نجازف بأن نعطي نظرة مسبقة عن نوعية وطبيعة هذا الاستقبال، كون أن هذا الحكم ينبغي أن يقوم على تجربة واحتكاك فعلي ومادي للمترجم أو الناقد بالقراء المستهدفين. بمعنى آخر؛ يجب أن يكون حكماً نابعا عن تجربة شخصية، ومن داخل دواليب الثقافة المستقبلية. وهذا بطبيعة الحال لن يتأتى بشكل مباشر إلا لمن يعيش داخل هذه البيئة ويمارس نشاطاته الفكرية والعلمية والإبداعية والتواصلية مع فئات هذا المجتمع. ونعتقد أنه لا تكفي فقط الدراسات النظرية من أجل كشف عيوب هذه الظاهرة واستجلاء مكامن غموضها وصعوبته.

ولذلك، فإننا قبل أن نعرض استقبال الأدب العربي الحديث في المجتمعات الغربية، وجب أن نقف عند إشارة ضوئية إرشادية من أجل تبين المفهوم المستخدم "الاستقبال الأدبي" وإننا اعتمدنا في هذا الأمر على ما جادت به قريحة بعض الكتاب؛ كالذي بين أيدينا الدكتور عبده عبود، حينما يقول: "فاستعملنا لهذا المفهوم

هو في سياق حديثنا عن تلق أدب خارج بيئته اللغوية والاجتماعية والثقافية الأصلية"، أي في بيئة أجنبية بعيدة عن البيئة الأولى، وهذا استقبال أدبي يختلف جذريا عن النوع الأول من الاستقبال،¹ ويفصل في القول ونحن نؤكد جزءا كبيرا من كلامه، ليس من باب التأييد فقط ولكن من زاوية نظرنا كقراء بدرجة أولى، وكباحثين بدرجة ثانية، ومترجمين بدرجة ثالثة.

بمعنى حينما نصادف عملا كيفما كانت طبيعته وتحت أي جنس كتابي كان، فإننا نستقبله بصورة مباشرة، وسريعة، أي أنه في غالب الأحيان لا نحتاج إلى وساطة لغوية أو نقدية، كون أن العمل موجه إلى متلق قارئ باللغة الأم وقادر على استيعاب جمالية النص وفنيته دونما (أدنى) صعوبة، ولذا فعملية التفاعل بين النص المصدر والقارئ الأصل تكون على درجة عالية ولا يشوبها قلق أو تفاوت في التعاطي بين القناتين.

إن العمل الأدبي لا يتمكن من اجتياز الحدود إلا بواسطة الترجمة، وهو ما يجعل الأمر مختلف كل الاختلاف في حالة استقبال العمل الأدبي خارج حدوده اللغوية والثقافية الأصلية، التي ينتقل من خلالها من لغته الأصلية (لغة المصدر) إلى لغة أجنبية (لغة الهدف)، بعد أن يخضع لمخاض إبداعي جديد، لا يقل صعوبة وإشكالية عن المخاض الإبداعي الأول، فيجد العمل نفسه في مواجهة متلقين لم يُكتب من أجلهم في الأصل، ولذا يجدون مشقة في استيعابه، وقد يسيئون فهمه إلى حد كبير، ويتدخل النقاد والشارحون والمفسرون الأجانب، الذين يفترض فيهم أنهم متخصصون في الأدب الأجنبي الذي ينتهي إليه العمل الأدبي فيسعون لتقريب هذا العمل إلى أذهان المتلقين، ولكنهم يفهمون العمل الأدبي بصورة قد تختلف بشكل كبير عن الصورة التي فهم بها العمل نفسه في بيئته الأصلية. فإذا كانت هذه حالة النقاد والشارح والمفسرين، وعن إمكانية -وهي واردة- سوء فهمهم -سواء كان ينطوي على نية مبيتة أم لا- للنص المصدر، فكيف سيكون حال المترجم؟ أليس هو نفسه ممارس لكل هذه المناهج -إن صح القول -؟ أي الشرح والتفسير ثم التأويل فالترجمة، بمعنى لا يمكن استبعاد هذه المنهجيات في قراءة عمل ما، إن بشكل مكتسب (مباشر) أو بشكل فطري (غير مباشر)، ذلك أن الطبيعة البشرية غالبا ما لا تقبل المسلمات، فهي دائما متعطشة إلى البحث والتنقيب.

إن هذا القول يستوجب منا القليل من التوضيح، كف ذلك؟ كون أن في كلامنا ما يبدو فيه من التعارض أو التناقض - وهو أمر وارد - كوننا لا ندعي الاطلاقية أو نمارس الوصاية في الحكم على الأشياء ولكن نعطي وجهة (نظرنا) التي كما هو معلوم - تحتل الصواب والخطأ.

قد يقول قائل، أو يتساءل عن ماهية منهجية المترجم في الترجمة، ولماذا يأخذ بهذه الطريقة ويستغني عن هذا ويدعوا إلى هذه النظرية، ما دام أنه قارئ في المقام الأول ومفسر في المقام الثاني، وشارح في المقام الثالث، ومؤول في المقام الرابع، ومترجم في المقام الخامس وكاتب في المقام السادس، أي أن المترجم يمارس كل هذه (المهن الثقافية والفكرية) - إن صح القول بذلك- ولا يملك إلا رخصة واحدة. وقد نشبه هذا الأمر حالة المترجم هنا، بذلك الحرفي الذي (يتقن) أكثر من حرفة، مثل النجارة والحدادة والحياسة، والخياطة لكن ما هو بين على

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص33.

دكانه أو مكتوب عليه أو معروف به، هو 'الخياطة'، لكن يمارس كل هاته الأشياء خلسة أو دون رخصة أو رقابة، ولا يتحمل المسؤولية حينما لا ينجح إصلاح العطل معه. وهو ما يقوم به المترجم حينما يعتمد على التصرف أو ممارسة الترجمة الحرة، فكأنما يلقي بالمسؤولية من عاتقه ويتركها في عهدة الكاتب الذي لا حول له ولا قوة في هذه العملية ما دام أنه مغيب عن هذه العملية التواصلية التي يسعى المترجم لأن يقيمها بينه وبين قارئيه.

لكن حينما يعتمد المترجم - في رأينا - إلى اتباع الترجمة الحرفية، فإنه بشكل من الأشكال يتحمل المسؤولية لوحده في نقل العمل، أو في أسوأ الأحوال يتقاسمها مع الكاتب، مادام حريص على نقل العمل كما هو - على الأقل في نظره-وهدفه تحري الصدق في نقل النص أكثر من حرصه على نقل المضمون. كونه لن يقدر على الجزم بصحة أو ببطلان تصوره أو فهمه للنص، أو نسبة وفائه للأصل، على الأقل حرصه على الوفاء للشكل بإيراد مفردات النص الهدف متقاربة أو متعادلة بمفردات النص المصدر. واحترامه للفراغات والجزئيات التي -كما قلنا - ضرورية ومهمة في عملية التأويل والفهم. إلا أن هذا لا يعني بأن نفسرها أو نؤولها ونورد ذلك في الترجمة. وإلا سقطنا في مفهوم آخر لتمثل النصوص من قبل التأويل والتفسير والشرح، مع أنها تتقاسم وتشترك في أشياء كثيرة غير أن هناك خيوطا رفيعة تفصل بينها وهو ما يجعل كل مفهوم أو مصطلح يحتفظ بتسميته وهويته. ولذا دور المترجم هو نقل النص -بمضامينه- وإن لم ينجح في ذلك، على أن يتصرف فيه ويمارس ويسقط تأويله الخاص على النص، أو أن ينوب عن الكاتب في تبليغ الرسالة دون تحريف أو تصحيف. " فلا عجب في ذلك، فالمتلقي كان عاديا أم محترفا، يفهم العمل الأدبي ويؤوله انطلاقا من أفقه الخاص وما يدخل في ذلك الأفق من مكونات ثقافية ونفسية، إنها بديهيات إحدى نظريات التأويل الأدبي، ولكنها بديهية كثيرا ما تغيب عن الأذهان."¹

ونستشف من مما سبق أن الحديث عن استقبال الأدب العربي في الخارج، أو استقبال الأدب الغربي في الداخل، إنما يتمحور حول مسألتين رئيسيتين هما: الترجمة والتقديم النقدي، ويعتبران مفتاحا العملية الترجمية، وبوابة الاستقبال، كمثلهما كلمات عنوان النص وكلمات المفاتيح في النص، ذلك هذان عنصران مهمان لتحقيق استقبال مقبول يليق بالنص، مع اعتبار العنوان والكلمات المفاتيح من العناصر الميسرة والمسهلة لعملية التواصل بين النص والقارئ. ذلك أن الترجمة والتقديم (النقدي) يعتبران العنصر الأهم لتحقيق العملية التواصلية بين الثقافات والحضارات المختلفة.

ولأن الترجمة تطرح فقط حينما نكون أمام بيئتين ثقافيتين أو فكرين مختلفين وليس بالضرورة أن يكونا على خلاف فمعناه أن الترجمة هي ذلك الوعاء الذي يحمل النص المصدر أو القناة التي يسافر عبرها الإبداع من نقطة الانطلاقة (المصدر) إلى نقطة الوصول (الهدف)، فبواسطتها يجتاز العمل الأدبي حدوده اللغوية إلى لغات وثقافات أخرى وإلى متلقين جدد.

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995.

إن الخصوصيات اللغوية الاجتماعية والثقافية والعرفانية للنص العربي تجعله مبينا نشأة وتقبلا. وهو ما يجعل العربي بقدر عليه أكثر من أي واحد غير عربي مهما كان يتقن اللسان العربي، لماذا؟ لأن للكلمة العربية شحنتها الموسيقية والوجدانية والذهنية وقوتها الإقناعية، والتأثيرية، ولأن اللغة في الأصل طريقة تفكير بقدر ما هي وسيلة تعبير وتأثير.

ويمكن أن نعطي مثالا لهذه الشحنة الوجدانية والتأثيرية والإقناعية، بعملية الرقص الشرقي، وإننا نعتبر الراقصة (المشرقية) أكثر إقناعا وتأثيرا من الراقصة (الغربية) وإن رقصتا على نفس المقطوعة الموسيقية، ذلك أن الجسد (المشرقي) أقدر على أن يرقص ويتذوق النغم وانسيابياته، مما يجعل حركة وميلان جسد الراقصة تحاكي النقرة أو النغمة الموسيقية، على عكس الجسد (الغربي) الذي وإن كان ماهر في التمايل بالجسد ومحاكي للنغمة الموسيقية إلا أن الشحنة الوجدانية تغيب عن الراقصة، لغياب التذوق الحقيقي والباطني للكلمات ونغماتها، وأبعادها. أي إنها ترقص بشكل ميكانيكي، في حين (الشرقية) ترقص وهي مستحضرة أبعاد الكلمة وظلال معانيها في المخيلة والموروث الذي أتت منه، مما يجعل الأمر مترجما على الواقع، ممثلا في الانسيابية والغنج الحركي الذي يشد المتفرج أو المشاهد، وهو ما يمكن يكون بشكل معكوس وإن كان ذلك بدرجة أقل، كيف ذلك؟

أي؛ إنه نفس الأمر ينطبق على الراقصة (المشرقية) وهي ترقص على إيقاع أو نغمة (غربية)، فلا نظنها ستنجح في تجسيد تلك الشحنة التأثيرية والإقناعية في رقصتها، خاصة أن ذهن المتلقي يشغل بشكل فطري. ويقصي بعض الاعتبارات من ذهنه التي يمكن أن تؤثر على تذوقه الشخصي، لأنه يقرأ ويرى ويفهم ويؤول ويترجم ويكتب بخلفيات معينة ومسبقة أيضا، مهما ادعى الابتعاد عنها أو التحرر منها، لأنها لصيقة به، هي في جيناته الفكرية والثقافية والإيديولوجية، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يتخلص منها، وهو يشاهد الرقصة وطبيعة الإيقاع والموسيقى، إلا ويتمنى أن تكون الراقصة (غربية) كي تجسد الرقصة بكل أبعادها لأنها تتغذى منها، ولأنها نمت في تربتها، مهما أمهرت الراقصة (المشرقية) في هذا التمايل على هذا الإيقاع أو كانت منضبطة إلى تفاصيله، لماذا؟ لأن الشحنة الوجدانية هي كذلك مغيبة بشكل فطري وتلقائي عن وجدانها. وهو الأمر نفسه نراه ينسحب على النصوص المترجمة والمترجم، والمتلقي، ويمكن أن نمثل له بهذا التبيان:

النص المصدر ----- المترجم / المترجمة ----- المتلقي ----- الأثر أو التأثير
(الموسيقى) ----- الراقصة / الراقص ----- المشاهد ----- الصدى أو الانطباع

إن مثل هاته الفروقات قد تكون واضحة للمتلقي أو المشاهد العادي، وقد تكون مرفوضة بشكل مباشر، بمعنى، هناك من المتحفظين الذي لا يستسيغون أن يتناول أحد على غير اختصاصه، كيف يكون ذلك؟ يكون عبر ما مثلنا له بهذا المثال: "إقامة الصلاة"، فلن يرضى شخص بأن يؤمهم ذلك الأجنبي وإن كان حافظا للقرآن الكريم، وسيفضلون بأن يأمهم عربي وإن كان لا يحفظ ما يحفظه الأجنبي، إيماننا منهم أن العربي سيحس وسينقل تلك الشحنة الإيمانية إليهم، مهما تضاءلت درجة إيمانه أو كانت ضعيفة. وهذا ما -نزعم- أن ترجمتنا تؤكدهما بلغت درجة اكتمالها، أو نقصانها، بمعنى أن "ضعف الطاقة الإيحائية للنص في اللسان المنقول إليه، وفقدان النص كثيرا من غموضه وكثافته ألقه وشحنته الوجدانية والذهنية من شأنه أن يبعث على التساؤل عما

ذا كانت هذه الطاقة كامنة في أبنية النص اللغوية والأسلوبية، موصولة بكفاءة المتلقي ومهارته وقدرته على استنطاق النصوص أم هي آتية من اختلاف مقامات التلقي مقترنة بحضور النصوص الثواني في ذهن المترجم¹

فلا يمكن بأي وسيلة أو إمكانية فكرية أو ذهنية أن يحيط الواحد منا بكل ما أنتج وقيل في هذا الميدان أو ذلك، ولذا فالميدان الذي نقاربه وغيره يمكن أن نشبهه بقصعة كبيرة من القمح أو الذرى، والباحث أو الدارس كطير ينقب حبة أو حبتين أو ما يملأ حوصلته في نادر الأوقات ثم يذهب، ولكن لن يأكل الحب كله الموجود في القصعة، ولن يلحظ ما نقص من تلك القصعة، وهذا الأمر يتماهى ودراسة الأدب أو نقد نصوص، كون إننا نثير نقطة أو نقطتين، ونغادر دون أن نشبع أحياناً من دراسته أو نجد ما ينغص علينا البحث أو الاستمرار في البحث، كمثل ذلك الشيء أو الصوت أو الظل الذي يمكن أن ينغص على الطائر وجبته. "إن علاقة المترجم بالنصوص الأدبية -وهو النضج الذي لم نبلغه بعد - ليست علاقة مهنية، ولو أنها تأخذ طابعاً أكاديمياً هنا، وإنما علاقة عشق ومعرفة واكتشاف وميول نحو الإبداع. إن هذه العلاقة كتلك التي للترجمة بالتأويل وقد سبقت الإشارة إلى ذلك إلى كون الترجمة قراءة والقراءة تأويل، وأن الاختلاف بين المترجمين هو اختلاف في تمثيل مختلف الأبعاد النصية وفي التعبير عنها بلغة إبداعية، وهذا الاختلاف هو الذي يغني الترجمة ويفتح النصوص الأصلية على آفاق جديدة."²

إن هذا الاختلاف مرده، أيضاً، إلى منهجية مقارنة أجناس النصوص المختلفة والمتنوعة، ذلك إن تعدد ترجمات نص إبداعي -نثري أو شعري- واحد يعد دليلاً على غنى هذا النص وانفتاحه على احتمالات شتى. وهذا الأمر لا ينطبق على الترجمة فحسب وإنما حتى على النصوص الأصلية قيد الدرس، ذلك أنها تبقى حبلية بإمكانات جديدة تتيح لممارس الترجمة بتجاوز ما قد يعتور هذه الترجمة من منزلقات -وهي بلا شك قائمة- باقتراح بدائل تنطلق من تأويلات، وتصورات رهينة بموسوعته الثقافية ومهاراته التأويلية وقدراته الإبداعية. إذ لا يخفى على الباحث الحصيف أن القراءة الواحدة والوحيدة لنص إبداعي إنما هي دليل احتضاره أو موت مؤلفه (كوجود مادي في هذا الحقل المعرفي أو غيره)، ولذا دائماً النصوص الإبداعية تكون مفتوحة على أكثر من تأويل أو قراءة، شأنها في ذلك شأن النصوص الفلسفية، حتى لا نقحم النصوص الدينية في هذا الأمر. ولذلك "سال مداد وضاع وقت كثير في محاولة للتمييز بين الترجمات، والروايات، والتأقلمات (التكيفات) والتأسيس لطبقية "تصحيحية" بين أنواع الترجمات"³

تقتضي الترجمة، والإبداعية منها بالخصوص، كما أسلفنا الذكر إلى تطعيم الحس الإبداعي بجرعات من الحس النقدي؛ سواء عبر التقديم النقدي الذي يعتبر بوابة المتلقي الذي تيسر سبل تواصله مع النص المصدر من خلال الترجمة. أو بدراسات نقدية تلقي الضوء على الأعمال المترجمة. فالترجمة هي، دائماً، رؤية نقدية في جميع مراحلها، ولكن ينبغي أن تنتهي برؤية إبداعية، تقتضي بقراءة النص وتأمله والنظر في جميع تفاصيله والرجوع إلى المعاجم عند الضرورة، بل والرجوع عنده في كل وقت وحين.

¹ ترجمة البلاغة القرآنية - بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر -، إعداد وتحريرو: أ.د. حسن درير/ د. مولاي يوسف الإدريسي/ أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص 137.

² في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015، ص 266.

³ On The Different Methods of translating, by Schleiermacher, Friedrich t, (2012), translated by Susan Bernofsky, Routledge, and London.

إذن؛ هي شبه دراسة نقدية، تقتضي التأويل، لأنك تقرأ صوراً شعرية وتخيلية وأفكاراً ينبغي أن تفهمها وتستوعبها. ولذا فجميع الملكات النقدية التي تستخدم في تحليل النصوص موجودة، ولكن النتيجة في الترجمة ينبغي ألا تكون نقداً. بل ينبغي أن تكون إبداعاً. وهل بإمكان أن نتحصل هذه النتيجة؟ ذلك حكم يتبين مع مرور الوقت، فأحياناً لا نبالي بنوع الترجمة التي سلكها المترجم، سواء حرفية أو حرة، أو مزج بينهما. لذلك هذه الأحكام والتصنيفات تخضع للمؤثرات السياقية لزمن تواجدها. ولنا فيما سبق من الدراسات والنظريات خير مثال حيث على الترجمة الحرفية لقرون، ونال هذا النوع من الشهرة والمجد الكثير، ثم جاءت حقبة ومسخت هذا النوع ودعت إلى التحرر من قيود النص الأصلية، فكان أن بزغت نوع الترجمة الحرة فنالت ما نلتها الأخرى، واشتد الصراع واحتدم النقاش، فصارتا تتبادلان الأدوار بينهما إلى أن جاء من يمزج بينهما يوفق بين النوعين، ثم ظهرت أنواع كثيرة بعدها، وتطورت بتطور العصور.

هذا المعطى يدفعنا إلى الجزم باستحالة الارتكان إلى موقف محدد أو التشبث برأي معين، وإنما الغاية كلها يجب أن تصب في مصلحة التواصل الثقافي والحضاري بين أبناء البشرية جمعاء، دونما إلحاق الأذى بهذه الثقافة أو الحضارة، أو الاعلاء من هذه الأمة والتحقير من أخرى، لأننا نعتقد أن هذه الحضارة أو تلك إنما هي بيئة إنسانية، ولا يعيشها أو يتقاسمها البشر مع غير البشر. ومنه فإن عملية التواصل التي تسعى النصوص والمؤلفات إلى تحقيقها هو ضمان التلاقح الثقافي والفكري بشكل متوازن وسلمي.

إن عملية البناء التواصلي هذه إنما هي صنعة قديمة، واختزنتها النصوص على اختلاف طبائعها وأجناسها وإن كنا نروم مقارنة القصة قبل أن تتفرع عنها تلك الانتماءات الأخرى الموجودة حالياً، من قصة قصيرة وقصة قصيرة جداً، وأقصوصة وغيرها من التفرعات والتسميات التي تتولد وتتشكل مع كل ظرف زمني ومكاني. ولعل في قول الجاحظ ما يركي هذا الطرح حينما يقول: "وقد نُقِلَتْ كُتُبُ الهند وتُرجمت حكم اليونانية وحُوِلت آدابُ الفرس فبعضها ازدادَ حُسناً وبعضها ما انتقص شيئاً ولو حُوِلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجزُ الذي هو الوزن مع أنَّهم لو حَوَّلوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفِطَنهم وحِكمهم وقد نُقِلَتْ هذه الكتبُ من أُمَّةٍ إلى أُمَّةٍ ومن قَرْنٍ إلى قرنٍ ومن لسانٍ إلى لسانٍ حتى انتهت إلينا وكُنَّا آخرَ مَنْ وِثْمها ونظَر فيها فقد صَحَّ أَنَّ الكُتُبَ أبلغُ في تقييدِ المأثر من البُنيان والشعر."¹

غير أن هذا الأمر بالنسبة له لا يمكن تحقيقه بالشكل المرغوب فيه على اعتبار أن "لا بدَّ للترجمان من أن يكون بيانُهُ في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتَّى يكون فيهما سواءً."² ولعل الباحث أو الدارس سيجد أن هذا الأمر مستبعد إلى حد ما هذا التطابق والتعادل في الكفاءة بكل أبعادها هو نفسه عند المترجم في لغته الأم واللغة المكتسبة. ونعتقد أن قوله (الجاحظ) فيما سبق يقر بهذه الاستحالة في التعادل أو التكافؤ، مادام أن المترجم مهما يتقن اللغة فإنه لا

¹ كتاب: الحيوان، المؤلف: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (الجزء 1) ص 27، (صعوبة ترجمة الشعر)، (نسخة رقمية).

² المصدر نفسه).

سبيل بأن يدخل الضيم على إحداها، كون أن كفاءته اللغوية والأسلوبية واللسانية في لغة غير تلك الكفاءة في اللغة المقابلة.

وإن كان بعض من كتابنا المحدثين قد نجح في المزج بين القديم والحديث من خلال الجنس الأدبي القصة باعتباره جنسا أدبا قديما، كالذي صنعه محمد السباعي ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم والرافعي أو جمال بوطيب وكثيرون ممن استطاعوا أن يصوغوا التاريخ والوقائع صياغة قصصية واقعية وانطباعية. مخلفة الأثر البالغ في نفوس متلقيها. "ولكن الأدب بعد مروره في العالم العربي الحديث بالمراحل البيانية والتاريخية والرومانسية والواقعية، وما إلى ذلك، تطور إلى صنعة قصصية أكثر تعقيدا أو تركيبا في الهندسة والمعمار الفني بما جعل القصة تتسع لضروب الفكر والسلوك في العصر الحديث وتتنوع بتنوع مشكلات العصر القائمة".¹

إن المترجم ليس في مأمن من هفوات البيان وإن امتلك أكثر من لسان، لأن هناك ضيما يلحق أحد الألسنة أو بعضها، فيحول دون امتلاك أحد الألسن امتلاكاً حقيقياً. والأمر أشد تعقيدا في النصوص التي يكون أسلوبها سر اعجازها وتفردا إن صح القول بذلك، كالشعر مثلاً.² ولذلك يعد من المغالاة القول بأن صار للترجمة من العربية إلى اللغات العالمية في هذا القرن ما كان لها إبان النهضة الأوروبية الحديثة.

ولا شك أن العامل الأساسي الذي أزم من هذا الوضع ووسع الهوة هو الهيمنة الاستعمارية التي كانت تعمل بشكل منظم وممؤسس، على قبر هوية الدول المستعمرة لها. وتسوق لمنتوج ثقافي وفكري مغلوطة، كي تكسب الشرعية من أولئك المناهضين لعملية الغزو في بلدانها، فكان أن مارست الغزو على اتجاهين، غزو مسلح وغزو ثقافي للدول المستضعفة التي تحتلها، عبر خلخلة بنيتها العقيدية والإيديولوجية، وغزو ثقافي لأبناء شعبيها بالأفكار المغلوطة والمفبركة عن الدول التي تحتلها، من أجل ضمان الدعم الجماهيري، وكسب التعاطف، والود القومي، على حساب معاناة الآخر، المستضعف، إن الفرق بين الغزو المسلح، والغزو الثقافي، مهول النتائج.

أي؛ إنه وإن دمرت بلدة أو قرية أو مدينة بكاملها فإنه لن يستغرق أكثر من عقد لإعادة بنائها مجددا وتجديدها أيضا، ولكن الغزو الثقافي الذي يطال العقول والأفكار إنما يحتاج إلى قرون وليس عقود من أجل اجتثاثه. وترميم ما تكسر منه أو إصلاح ما فسد فيه.

¹ حركة الترجمة الحديثة: اتجاهاتها ومعطياتها في الأدب ومناهج البحث، تأليف: د. عبد الحكيم العبد، أغسطس 1997، ص 45-46.

² ترجمة البلاغة القرآنية - بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر-، إعداد وتحرير: أ.د. حسن درير/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاويد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص 186.

1. صعوبة الترجمة الأدبية.

"لابد أن تكون الخطوة الأولى لدراسة عمليات الترجمة هي تقبل فكرة أن الترجمة تنتهي على الأغلب إلى حقل السيميائية على الرغم من وجود نواة أساسية لها من النشاط اللغوي. والسيميائية: هي العلم الذي يدرس نُظم (الإشارات وعمليات الترميز ووظائف الإشارات)"¹ إن هذه العملية تتطلب نقل تلك المعلومات أو المعنى الذي تختزله الإشارات وعمليات الترميز والفرغات والجزئيات الصغيرة من مجموعة إشارية إلى أخرى، مما يعني أن عملية الترجمة تتطلب مجموعة معايير ما وراء لغوية، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق المهارة في استخدام القاموس والقواعد، كون أن البشر يقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير بالنسبة إلى مجتمعهم. وأن كل بناء لغوي على حدة يمثل واقعاً مستقلاً؛ إذ لا يمكن أن تكون هناك لغتان متشابهتان لدرجة تكفي كي نعهما تمثلان الواقع الاجتماعي نفسه. ولذا، فإن العوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم متميزة، وبالتالي لا يمكن حصر الفهم الواحد للنص الواحد وتعميمه على هاته المجتمعات المتميزة، وأن القراءات مختلفة أيضاً للنص الواحد، ولعل التصنيف الذي قال به كاتفورد عن صعوبة الترجمة أو عدم القابلية للترجمة من الناحية اللغوية يعد تصنيفاً بسيطاً، لكن تصنيفه الثاني أكثر إشكالاً؛ فهو يرى أن عدم إمكانية الترجمة من الناحية اللغوية تعود إلى الاختلاف بين اللغة الأصل واللغة الهدف، وهذه نحسبها أمراً بديهياً ومسلماً به، وإلا لما كانت الحاجة إلى الترجمة من الأصل.

بينما تعود عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المترجم في ثقافة اللغة الهدف مقابل نص اللغة الأصل. ويستشهد كاتفورد بالمثال المتعلق باختلاف المفاهيم حول كلمة حمام (bathroom) في سياقات اللغة الإنجليزية أو الفنلندية أو اليابانية، ونسي أن يذكر سياق اللغة لعربية الذي يشكل ناطقوها تقريباً ربع ساكنة البسيطة. كما نذكر أن الكاتب كان ملزماً بأن يورد هذا الأمر ولا نعتقد أن الفنلندية أكثر رواجاً من اللغة العربية، ونحن بهذا الموقف أو الرأي لا نصدر حكماً أو نجحف حقاً أو نبخس قيمة لأية لغة كانت وإن كان اعتدادنا باللغة العربية بينا. إلا أن كاتفورد يزعم أيضاً أن تعابير لغوية أكثر تجريداً كالكلمة الإنجليزية (home) (بيت) أو (democracy) (ديمقراطية)، لا يمكن وصفها بأنها لا تُترجم. ويرى أن العبارة الإنجليزية I'm going home (أنا ذاهب إلى المنزل) ، أو He's at home (هو في المنزل) يمكن أن يكون لها مكافئ في الترجمة بسهولة في معظم اللغات، في حين أن مصطلح الديمقراطية مصطلح عالمي والأمثلة على هذا كثيرة من أن تحصرها هنا في هذا البحث.

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق، 2012. ص 37.

إن ما قد يعاب على ترجمة الإبداع أحيانا، هو عزل الكلمة عن سياقها والنظر فيها انطلاقا مما تتحه المعاجم من شروح وتفسيرات، كثيرا ما تُغيب المعنى أو تحرفه أو تعدل به عن المقصود. وذلك عبر تغييرها الإيحاء الدلالي والشحنة المعنوية التي لها في السياق. وهذا الانتقال بين طبقات الكلام وما يرافقها من تنوع في أساليب التعبير، غايته بسط الكلام قصد الإفهام أو الإيجاز والتكثيف لإثارة الأذهان، وتلك خصيصة على القصة القصيرة جدا.

فالمعنى في هذه النصوص غير محدود والفهم فيها موسع، ولذلك يمكن أن تفضي إلى وخيم النتائج. فمن من خصائصها (النصوص الإبداعية) الغموض والتخييل والإيحاء والتكثيف كما هو حال النصوص التي بين أيدينا، وفيها تتدفق المعاني تدفقا ويحتمل النص أكثر من وجه في التأويل. "غير أن الكلام في الترجمة الإنجليزية، يسير على وثيرة واحدة فلا نتبين أصداء الانتقال أو الخروج، فما أتاحته اللغة العربية بوفرة مفرداتها وتراكيبها وطرائق النظم والتأليف لم يمكن تأديته في اللغة الإنجليزية بما كان يفترض من مراعاة طبقات الكلام وأساليب التعبير. فهل الأمر موصول بطاقات اللغة البلاغية والإبداعية، أم بتكوين المترجم، أم بمنزلة الكلام في السياق الذي يرد فيه؟"¹ ونحسب هذا الأمر صعب الحسم في حقيقته أو تبين خيوطه حتى، فلا يمكن أن نستجوب المترجمين عن إمكاناتهم المعرفية وكفاءاتهم اللغوية حينما يختارون نصا للترجمة، ونحن هنا نعني بذلك المترجمين الذين يشتغلون مستقلين لا يخضعون لرقابة مؤسساتية أو لا يهتمون الترجمة، بمعنى لا يتحكم أحد في اختياراته أو يفرض عليه زمنا معيناً أو إطارا محددا لإنجاز العمل، وإنما نتلكم عن أولئك الذين يختارون نصوصهم بأيديهم دون تدخل من أيد خارجية أو أي إملاء كيفما كان نوعه.

وفي نفس الصدد إذا ما استحضرنّا لطفي السيد الذي ترجم كلمة "ديمقراطية" بتعدد النساء، يعني أنه ما يمكن أن يعتبر في أدبيات التواصل العالمي أو ما يتواضع عليه الدارسون و تتفق عليه القواميس والمعاجم، نجد مترجمين يحرفون هذا المعنى، حيث يلصقون معاني بعيدة كل البعد عن أصل الكلمة، وحتى أنه أحيانا يكون المعنى أبعد حتى من ظلال المعاني التي يمكن أن تلتصق بمفردة، ذلك أنه لا يمكن أن نلصق هذا المعنى مثلا "تعدد النساء" بالمفردة العالمية "ديمقراطية"، ولو افترضنا جدلا أن للمفردة معاني أخرى ضمن السياق. فلا يمكن أن نلصق مثلا معنى الحب العذري بكلمة الإرهاب، ونعلم مسبقا أن الكلمة ذات بعد عالي وتتواضع عليه الآراء، وتتوافق عليه المواقف، وتتحد حوله المعاجم والقواميس، في تحديد معنى واحد لها. إذا، بماذا إذن يمكن أن نسمي هذا الإلصاق القسري لمعنى مختلف أو مضاد أحيانا بكلمة؟ لا نظن أن الاستعمال المجازي أو الاستعاري يمكن أن يلصق بمثل هذه الألفاظ.

ونستحضر أيضا ملاحظة باسنت عن هذا التحول الذي يطرأ على عملية تحويل المعنى، حينما ننقل به من سياق لغوي وثقافي معين إلى آخر، وقد أعطت مثلا لهاته اللغات، التي لربما تمثل لها نماذج مختلفة لظلال

¹ ترجمة البلاغة القرآنية - بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر-، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012، ص 187-188.

معاني المفردات أو الكلمات، وإن كانت كل هاته البيئات تتشابه أكثر من أن تختلف في عديد من الصفات، وأولها العقيدة و المعتقد أو اللغة التي تكتب بنفس الأحرف الأبجدية، ولكن تناسلت اللغة العربية التي تمثل بشكل محوري ثقافة ولغة مختلفة تماما ومعاكسة، هي أيضا، إن شئنا القول عن تلك التي أخذتها كنماذج، ونحن هنا لا نلقي اللوم بقدر ما نرفع العتب عن المترجم الذي قد يخطئ وقد يصيب.

وإذا ما نقب الباحث، أو المهتم في ظاهرة ما، فقطعا لن يبلغ طول وعرض الظاهرة كلية، ولن يحيط بقطرها شاملا، ولذلك الباحثون كما شبه ذلك البعض، كمحطات قطار، حيث أن كل باحث يعمل أو يعمد، كما نشاء القول، إلى ترك بصمته، سواء بالزيادة أو التوكيد أو بالمعارضة، وهذا - في رأينا - سوى وجهات نظر أو آراء، ليس كل باحث ملزم باتباعها، أو الاقتداء بها. ولعل حالتنا - كطلبة باحثين - لم نلقى يوما من طرف أساتذتنا توجيها في شكل أمر، أو بأن نكون مريدين في البحث العلمي، نعم للاقتداء ولكن لا للتبعية الحرفية والتلقي الأعمى. ولهذا تثار العديد من التعقيدات لدى ترجمة كلمة معروفة وذات صبغة عالمية ككلمة ديمقراطية (democracy) "ويشعر كاتفورد أن هذا المصطلح موجود على نطاق واسع في قاموس العديد من اللغات وعلى الرغم من أنه قد يرتبط بمواقف سياسية مختلفة لكن السياق سيرشد القارئ ليختار السمات المناسبة التي تتعلق بالموقف".¹ ويعزو هذا المشكل إلى السياق الثقافي الذي أنتج هذه المفردة أو المصطلح، وعيا منه بأن القارئ وإن ابتعد عن البيئة الأصلية للكلمة إلا أن عالميتها تشكل إحدى الكلمات المفاتيح التي تيسر السبل وتذلل الصعاب أمام القارئ الهدف من أجل الدخول في النص وبسط محتواه. كيف ذلك؟ يكون بأن يجد القارئ نفسه مطالبا بتكوين فكرة حول المصطلح بناء على السياق الثقافي الخاص به. وسيطبق تلك النظرة الخاصة اتجاه اللفظة (ديمقراطية مثلا) بحسب تلك الثقافة. بمعنى مصادفة لكلمة "ديمقراطية" ضمن نص إبداعي لمؤلف صيني أو كوري (شمالي) أو إفريقي أو شمال إفريقي أو أوروبي أو من أمريكا اللاتينية سينطبع في الذهن مباشرة المعنى الحقيقي لكلمة "ديمقراطية" وذلك باستحضار السياق الذي وردت فيه، فهي وإن كانت تحمل صبغة عالمية ومعنى وبعدا موحدا إلا أن حقيقة توظيفها تبقى مختلفة من قطر لآخر.

ونحن حينما أوردنا هذا المثال إنما هو معطى ينسحب على أي قارئ بأي لغة، أو على أي متلقى كيفما كان، بمعنى المتلقي العربي حينما يجد كلمة "ديمقراطية" في نص فرنسي أو إنجليزي مترجم، فإنه يخلق لديه انطبعا أوليا مرتبط بدرجة أولى بسياق ورود النص، وهو غير الانطباع أو الأثر الذي تخلقه الكلمة في نفسه حينما يجدها أو يقرأها في نص عربي آخر، سواء مشرق أو خليجي أو شمال إفريقي أو من العمق الإفريقي. بمعنى القارئ لديه مخزونا معلوماتيا وفكريا مسبقا في ذهنه حول بعض المفردات التي ذاع استعمالها وشاع صيتها بين الناس فاكتسبت العالمية.

ليس هناك من مشكك في كون النص الأصلي مليء بالقناعات العقدية والمذهبية التي تستدعي الكثير من الشروح والتأويل، نحن أبعد ما نكون منها، في هذا العمل، ليس هذا معناه أن المترجم أقرب ما يكون إلى

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012. 59-60.

الموضوعية والحياد، وإنما مباشرة النص بالترجمة يستدعي من المترجم حضور ذلك البعد الوجداني والروحي أيضا في ترجمته للنص، خاصة إذا ما كان يتواشج مع قناعاته، أو ينطق بنفس لغته الأم عوض مباشرته ببرودة وعقلية علمية جافة أحيانا "لا يستبعد أن تكون منكرة لمصدر النص والطريقة التي تقبل بها "الابداع" فضلا عن تعميق النظر في ما عد من أسرار بلاغته أو تدبر مدلولاته وأبعاده"¹

قد يكون التواصل ممكناً إذا أخذنا بالحسبان الحالات الخاصة بالمتكلم والمستمع، أو المؤلف والمترجم، وبمعنى آخر، يرى مونان أن علم اللغة يبرهن على أن الترجمة هي عملية جدلية ويمكن أن تتم بنجاح نسبي: أي أن هناك كلمات تكون رمزا خاصا يتعلق بالثقافة أو بمعنى السياق، والذي لا يمكن ترجمته حتى بعبارة تفسيرية. وهي العلاقة التي تتجسد بين المادة الإبداعية وتعبيرها اللغوي، والذي يصعب في حالات كثيرة أن تستبدل بالشكل الملائم في النص الهدف. "ومن ثم لا يوجد شك في أن التواصل عبر الترجمة لا يمكن أن ينتهي مطلقاً، كما أنه ليس أمراً مستحيلاً تماماً."² قد تبدأ الترجمة دائماً بأوضح الحالات والرسائل الملموسة والأمور العالمية في أساسياتها كمثال على المفردة التي أتينا على ذكرها، ونلتمس العذر من القارئ الكريم، إن كنا اقتصرنا على هذه المفردة كمثال فهي ليست وحيدة أو واحدة، ولكن لدلالاتها وبعدها في أنفسنا كباحثين وكقراء، وكمواطنين بدرجة أولى. وجنوحنا نحو هذا المثل أيضا كونه يشكل الحالة المشتركة للتواصل كما لا يتطلب ذلك التوضيح الذي من شأنه أن يشوش على إبداعية العمل أو فنيته وجماليته.

لقد نُظر إلى المترجم باعتباره مقلداً أو رساما، له واجب أخلاقي اتجاه مادته الأصلية وتجاه متلقي هذه المادة، نعم قد نعجب أحيانا بلوحة تشكيلية رغم عدم تبصرنا بحقيقة وأبعاد اللون الموظفة هنالك، ولكن حينما ننظر إلى اللوحة بشكل إجمالي فإنها توجي إلى ما توجي به من إمكانات التخيل، ولكن كملاحظين عاديين قد يزول هذا الانبهار كلما أمعنا النظر إلى الألوان وطريقة تشكيلها وتناسقها فيبدو لنا الأمر سخيفاً من أن ينظر إليه بعين فنية فاحصة. ولكن، في بعض الأحيان القارئ (الملاحظ غير العادي) إنما يزداد انبهاره كلما اقترب جيداً من الألوان وطريقة تمازجها فتراه يبتعد تارة ويقترب تارة أخرى، فيلاحظ مدى إبداعية ريشة الرسام في أن يجعل بصرنا ينخدع في اقترابنا أو ابتعادنا عن اللوحة. وهو الأمر نفسه يمكن أن يسري على النص الإبداعي. أي ليس محبذاً دائماً أن نلتصق به كالمحار، ونحن هنا نقصد عملية الفهم والتأويل له. بمعنى؛ حينما نكون أمام نص إبداعي يجب أن نراه من مسافة معتدلة، فلا نقرب جيداً فيضيع منا الوضوح وتضرب زاوية رؤيتنا على جانب واحد، ولا نبتعد كثيراً فتختلط علينا الخطوط وتشتبك المعاني فلا نعود قادرين على نتبين حقيقتها من زيفها.

وإننا، وارتباطاً بالنص الأدبي ودوره في تحقيق التواصل بين الثقافات، يرى (غوته) من جانبه أن كل أدب لا بد من أن يمر في ثلاثة أطوار من الترجمة، حيث يبتدأ الطور الأول الذي يكون فيه تعريف البلد الأجنبي؛

¹ ترجمة البلاغة القرآنية - بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر-، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، (2012)، ص 191-192.

² دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012. 63-64.

الذي تكون مهمته الأولى هي إعطاء نبذة أو فكرة عن الثقافة أو البيئة التي أنبتت هذا العمل مما يعطينا فكرة عن اللغة التي كتب بها العمل. ويعدل من فكرتنا حول الاعتداد بالنفس الذي يرى أن لغة الأنا هي الأقدر على تمثل الأدب والإبداع، وأنه يصعب على لغة أخرى القيام بذلك، ولذا يعتبر هذا الطور بالأهمية الكبرى، لأنه يزيل الغشاوة الأولى عن عين المتلقي. ويكمن الطور الثاني في الاستحواذ على النص من خلال استبداله وإعادة إنتاجه. لكن ماذا لو كان المترجم يترجم لمؤلف ينتهي لنفس البلد؟ هل يمكن إسقاط رأي غوته على هذا الأمر؟ بمعنى هل درجة استيعاب المترجم لعمل أجنبي هي بنفس الدرجة التي يمكن أن يستوعب بها نص كتب بلغته الأم؟ ذلك أن سعيه لأن يترجمه إلى غير لسانه، هو غير سعي المترجم الذي يترجم إلى لسانه، وهنا في الحقيقة نجد بونا شاسعا في درجة التوفيق في نقل المعنى واستيعاب النص، ذلك إنه (المترجم) وإن استوعب النص جيدا، فهل بإمكانه أن ينقله بنفس القيمة والدرجة؟ لا أحد منا يشك في كون امتلاك المترجم لغة مكتسبة يمكن أن تتساوى لديه الملكة التعبيرية بشقيها الشفوي والتعبري بالملكة الاستيعابية أيضا بشقيها التعبري الكتابي والشفوي. (حال الترجمة التحريرية والشفوية) أو حال (النص المكتوب أو المسموع).

أما ما يراه غوته في المقام الأول، فهو الطور الثالث: وهو نمط يهدف إلى تطابق تام بين النص الأصل والنص الهدف. ولعل حقيقة هذا النمط يجب أن يتم من خلال ابتكار أسلوب جديد يمكن من خلاله صهر تفرد الأصل في شكل وتركيب جديدين. ويستشهد غوته بعمل قوس الذي ترجم أعمال هوميروس بوصفها مثالا على المترجم الذي حقق هذا المستوى الثالث القيم. وهو ما حاول غوته أن يبرهن عليه، من خلال مفهوم "الأصالة" الذي يجعل النص المترجم مشابها، أو (مطابقا)، للنص المصدر، وهو الاقتراح الذي يقترب على نحو خطير من نظرية عدم القابلية للترجمة. ذلك أن مثل هذا التصور يكاد يستحيل تحقيقه. وأول شيء يجسد هذه الاستحالة، وبشكل بديهي، هو اختلاف اللغتين وإلا لما كانت الحاجة إلى الترجمة.

وعلى عكس الرأي الذي يرى المترجم كمقلد أو رسام، نجد تيتلر يعارض تأثير درايدن الذي يدعوا إلى التحرر من الأصل، مؤكداً أن مفهوم الشرح (paraphrase) أدى إلى ترجمات حرة مبالغ فيها، مع أنه يرى أن من واجب المترجم أن يوضح الأشياء الغامضة في النص الأصلي ولو استلزم ذلك بعض الحذف أو الإضافة. وهو ما نراه استخفافا بالقارئ أو تعديا على المؤلف من خلال التصرف بالحذف أو الزيادة، إنما هو شطط في إيصال الرسالة. ونرى أن ذلك ليس من اختصاص المترجم، بل غير مطالب بتفسير ذلك، وإلا -كما قلنا سابقا- تسقط عنه صفة المترجم، فيعود مفسرا وشارحا. ولعل الفرق كائن بين المفهومين أو المصطلحين. ثم يعود تيتلر فيستخدم التشبيه نفسه الذي نعت به المترجم بالرسام ولكن هذه المرة بشكل مختلف "فهو يرى أن المترجم لا يمكنه استخدام ألوان النص الأصلي نفسها، ولكنه مع ذلك مطالب بأن يضيفي على لوحته 'قوة' و'تأثير' العمل الأصلي نفسهما. وإن على المترجم أن يسعى جاهداً 'ليتبنى روح مؤلفه التي يجب أن تتكلم من خلال جوارحه هو".¹

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 95.

إذن، لأن كانت نظرية الترجمة من درايدن إلى تيتلر مهمة بمشكلة إعادة خلق روح أو جوهر العمل الفني. فإنما هي دعوة دعا إليها أو نادى بها مجموعة من المنظرين والدارسين من قبل، والتي تقتضي حضور روح المؤلف الأصل في العمل المترجم، أو ما يدعوه شلايماخر ووالتر بنجامين بالتغريب؛ وهو حضور تلك المسحة التعبيرية بشحنها الوجدانية التي تعكس ثقافة النص الأصلية مع ثقافة المؤلف، مما يولد انطبعا مختلفا وإن تمثل غريبا في ذهن المتلقي الهدف.

إن الغاية من الترجمة هو التأكيد على تأثيرها في الثقافة الهدف، بحيث تصبح العملية الترجمةية نحو منحنيين، أو اتجاهين. أحدهما؛ يمجّد الترجمة، عن طريق عد المترجم عبقرية مبدعة في ذاتها، كيف ذلك؟ باعتباره يشكل حلقة الوصل بين النقطتين، نقطة الانطلاق ونقطة الوصول. وباعتباره الساهر الفعلي على تحقيق عملية التواصل هاته. مع أخذه بالحسبان الأزمنة الأصلية للنص المصدر أثناء مسافة السفر هاته. فهو على اتصال دائم بنبوغ النص الأصلي. فيغدو دوره طلائعيا كونه يقوم بإغناء الأدب واللغة التي يترجم إليها. في حين نجد المنحى الآخر الذي يرى الترجمة من منظور الوظيفة الميكانيكية التي تمنح النص أو الكاتب الشهرة، أو العكس صحيح، أي أن النص أحيانا أو الكاتب يكون مشهورا في الأصل، فينال المترجم لهذا العمل الشهرة أيضا. وكم من برغماتية تتحكم في اختيارات المترجمين حيث أن الذائقة الفنية ليست محددا أساسيا في عملية اختيارهم للنصوص، ونوعيتها، قصد ترجمتها.

تمائل الترجمة، على هذا الأساس، الشروح والتفسير من حيث هي اجتهاد شخصي للمترجم في فهم النص ومحاولة تأدية معانيه على النحو الذي فهمه به عبر التطبيق الخلفي لآليات التحليل التي ينتهجها، وهي التأويل والشرح والتفسير ثم الترجمة. إنها قراءة مثل سائر القراءات، بمعنى "هي معان ممكنة متولدة من أصل قائم، كالنقطة في دائرتها. ولا يحق لأحد أن يدعي امتلاك الحقيقة، لأن المعنى لا يعرفه إلا المتكلم الأول. على أن ذلك لا ينفي ما في الأصل العربي من خصوصيات لغوية واجتماعية وثقافية وعرفانية تجعل النص الإبداعي – القصصي – نصا عربيا نشأة وتقبلا. يقدر عليه العربي أكثر مما يقدر عليه غير العربي مهما يتقن اللسان ويمهر فيه."¹

¹ ترجمة البلاغة القرآنية – بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر-، إعداد وتحرير: أ.د. حسن دربر/د. مولاي يوسف الإدريسي/أ.د. عبد الحميد زاهيد، سلسلة الترجمة والمعرفة، العدد الثاني (عدد محكم)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012)، ص 77.

2. المشكلات الخاصة بالترجمة الأدبية

- توطئة

هناك من الدارسين كـ أن كلويسينار Anat Klausner التي ترى أن المترجم يجب ألا يعتمد مقاييس عامة سواء تعلق بما سيبقيه أو يماثله من نص اللغة الأصل. ولكن يجب عليه التركيز على كل تركيب بمفرده، سواء أكان نثراً أم شعراً، ذلك لأن كل تركيب يؤكد ميزات أو مستويات لغوية معنية من دون غيرها. إن عباراتها الجازمة حول الترجمة الأدبية تنشأ ببساطة من الفكرة التي ترى أن النص الأدبي عبارة عن مجموعة من الأنظمة المترابطة، التي تعمل ضمن مجموعة نظم أخرى. ونجد في نفس الصدد ما يعبر عنه روبرت شولز Robert Scholz عن ذلك بالقول: "يمكن لكل وحدة أدبية ابتداء من الجملة الواحدة ووصولاً إلى الترتيب الكلي للكلمات أن تكون على صلة بمفهوم النظام. فعلى وجه الخصوص يمكننا النظر إلى أعمال معينة، وأنواع أدبية، وإلى الأدب برمته على أنه أنظمة مترابطة، وإلى الأدب بوصفه نظاماً يعمل ضمن نظام أوسع وهو الثقافة الإنسانية".¹

إن الأدب هو شرط الاتصال الفني ومكانه بين المرسل والمستلم أو عامة الناس، حيث تنتقل الرسائل عبر مسارها الزمني ببطء أو بسرعة، خاصة وأن كل عصر له سماته الإشارية الخاصة التي تظهر في نماذج أدبية واجتماعية معينة، (ملحمة، مقامة، مسرح، شعر، رواية، قصة، قصة قصيرة، سينما...) التي تتجدد إن يتم استهلاكها، فتظهر الحاجة إلى بروز سمات أو نماذج جديدة قادرة على التعبير عن الواقع الجديد مادام أن النماذج القديمة (انتهت) صلاحيتها بانتهاء (الواقع) القديم، مما يعني: لو افترضنا بقاءها فإننا لن نفي بالغرض الكافي الذي يمكننا من خلالها التعبير عن الرسالة التي نتوخى إيصالها. فالمترجم يقوم أولاً بالقراءة أو بالترجمة في اللغة الأصل ومن ثم يقوم بترجمة النص إلى اللغة الهدف وذلك من خلال عملية متقدمة من فك الرموز. وهي ما أشرنا إليه بآليات التحليل التي يستخدمها مبدئياً أو بشكل تلقائي حينما مباشرته لعملية القراءة، وبهذا فإنه لا يقوم بدور أقل مما يقوم به قارئ النص الأصل بمفرده، بل هو في الحقيقة يقوم بأكثر من ذلك، إذ يمكن فهم نص اللغة الأصل من خلال أكثر من مجموعة واحدة من النظم.

وبذلك فإنه من الغباء التام الحاجة أن مهمة المترجم هي الترجمة وليس التفسير، كأنما هناك انفصال بين هاتين المهمتين. مع تحفظنا على هذه المهمة الأخيرة، كونها لا تتمثل في النصوص المترجمة، وإنما هي عملية ما قبل النقل. ولذا فالترجمة بين اللغات المتعددة لا نعتبرها مرهونة بعكس التفسير المبدع في النص الأصل. "وكما أشار بوبوفيك، فإن عملية الترجمة التي قد تستلزم تغييرات في خصائص المعنى للنص لا تعني أن المترجم أراد أن يقلل من التركيز على جاذبية المعنى في النص الأصلي، بل لأنه: "يسعى إلى نقل الجوهر الدلالي للنص الأصلي على الرغم من الاختلافات التي تفصل أسلوب النص الأصلي، عن أسلوب الترجمة، ورغم الاختلافات بين اللغتين وبين طرق تقديم الموضوع".²

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 111.

² المصدر نفسه، ص 130.

2.1 - صعوبة ترجمة النثر

إنه من نافلة القول إن يأتي النثر في المرتبة الثانية بعد الشعر في الصعوبة في الترجمة، وليس ذلك أنه أقل منه شأنًا، وأن الشعر كلامه أرقى أو أجمل، ولكن الصعوبة الوحيدة التي يمكن أن يتفوق فيها الشعر على النثر (والقصة القصيرة هنا نموذجًا) هو الصعوبة الشكلية، كون أنه يصعب أن ننظم نصًا شعريًا في لغة الهدف، بنفس القافية والنظم الذي يعتبر علامة فارقة لهذا الجنس الإبداعي من غيره كالرواية والمسرح أو غيرها من أشكال التعبير الكتابية. وعلى الرغم من وجود حجم كبير من الأعمال التي تناقش القضايا المتعلقة بترجمة الشعر، فإنه لا يعطي انطبعا مبدئيًا وحكما مسبقًا لأفضلية الشعر. وحتما نحن لا ننكر قيمة الشعر الفنية والجمالية، لكننا لا نعدم من الرواية والقصة والمسرح هذه المسحة الفنية والجمالية التي يختص بها كل شكل أدبي عن الآخر. بيد أن الاحتمال الأقوى يعود إلى انتشار المفهوم الخاطئ بأن الرواية أو القصة إنما هي ذات تركيب أبسط من القصيدة نوعاً ما، وبالنسبة تكون ترجمتها أسهل.

ونحن إذ نطالع بعض الدراسات نجد أن رأي باسنت محقا بشكل كبير فيما يخص الانطباعات والتصريحات الصادرة عن المترجمين، والتي يمكن أن نقول إن جُلها يصب في مصلحة الشعر، وصعوبة ترجمة الشعر وكيفية ترجمته، إلى ما هنالك من الدراسات، التي توثق الكثير، عن ترجمة هذا الجنس الإبداعي، الذي كان ولا يزال مثار جدال ونقاش كبير. وهو الأمر الذي لا نجده من الدراسات التي تتطرق إلى ترجمة القصة أو الرواية وغيرها، على الأقل فيما يخص اطلاعنا المتواضع على بعضها، وإننا لربما نكون مخطئين ولسنا مخطئين، لأن قناعتنا دائما هي لا إطلاقية في إصدار الأحكام، خاصة فيما يتعلق بالبحث الأكاديمي والبحث العلمي بصفة عامة. ولعل رأي بيتر نيومارك بهذا الخصوص يلخصه المقتبس الآتي: الذي يوافق رأي باسنت إلى حد ما، بالقول:

"From a translator's point of view, the short story is, of literary forms, the second most difficult, but here he is released from the obvious constraints of poetry - meter and rhyme - whilst the varieties of sound-effect are likely to play a minor role."¹

فهو يرى أن النثر أقل صعوبة من الشعر، بحكم تحرره من الوزن والقافية، بينما يمكن أن يتم التغاضي عن النبر والنغم، الذي يمكن، في اعتقاده، أن يلعب دورا ثانويا، مادام أنه مكتوب، وليس مقروءا. ولذلك فإن ترجمة الأدب - من شعر ونثر كمثال اقتراب الفراشة من ضوء الشمعة، إذا بقيت بعيدة عن الشمعة لن تستفيد من الضوء الذي انبهرت به، وإذا اقتربت نحو الضوء الذي اجتذبه سوف تحترق. إن ترجمة الإبداع بهذا المستوى يطرح مشاكل كبيرة، ينبغي أن يكون هناك استيعاب كلي لطبيعة النص وليس لبعض فقراته أو بعض الأسطر. هو عمل نظنه مطن أنيط للمترجم، فليس سهلا عليه أن يحيط بتلايب النص ومكنوناته. ثم العمل في جوانب متعددة: سواء في جانب الاستيعاب الكلي، أو استيعاب المدلول والعلاقات أو الاستيعاب في الجانب التصويري والخلفيات الحضارية، ثم الاستيعاب في المستوى الإيقاعي - حالة نص شعري مثلا - مما يعني أن

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page 170.

نقل التجربة كاملة ليس أمراً هيناً. وقد يبذل المترجم جهداً كبيراً وحرصاً منقطع النظير، وشفافية خالصة، من أجل نقل محتوى النص المصدر، أو يُسَفِّه عمله من حيث لا يحتسب بحيث تقبل ترجمتك أو ترفض ذلك أمر ليس انعكاساً لحظياً، أو نتيجة حتمية. ولكن تبين قيمة العمل ويثمن الجهد مع مرور الزمن.

وهنا نستحضر قول الجاحظ المعروف والشهير ورأيه في ترجمة الإبداع والشعر منه خاصة، فيقول: "والشعر لا يُستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطّع نظمُه وبطلَ وزْنُه وذهب حسْنُه وسقطَ موضِعُ التعجب لا كالكلام المنثور والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسنُ وأوقعُ من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"¹

إن هذا الرأي -الذي في عمقه نعتبه حقيقة- وإن بدا ظاهراً فلا يمكن كف اليد عن ترجمة الإبداع وقطع المحاولة عن تمرير أو نقل هاته المشاعر والأحاسيس الجياشة التي تختزنها البطولات والملاحم التي يزخر بها الشعر. فقدر البشرية هو التواصل والاستفادة، وسنة الله في الخلق هي التعارف، ولعل الترجمة أهم قناة ومن أقرب وأيسر وأشهر الطرق لتحقيق هذا التواصل والتعارف بين الأمم والشعوب. لذا، يضحي، بالنظم أحياناً، ويحرر هذا الأدب من قيود المحلية والشرنقة الذاتية أو الاعتداد بالنفس في سبيل تبادل المعارف وتحقيق التواصل الحضاري.

ومرة بعد أخرى، يتحمل مترجمو النثر بشكل عام المشاق من أجل إعادة إنتاج نصوص مقروءة ومقبولة في اللغة الهدف. متحاشين التكلف الذي قد يأتي من التمسك الشديد بالتركيب الأسلوبية للغة الأصل. لكنهم يفسلون في مراعاة الطريقة التي تؤلف فيها الجمل فرادى جزءاً من البناء الكلي للعمل. وفي معرض الإشارة إلى هذا الفشل، والذي هو في المقام الأول خلل في القراءة، لذلك نعتبر إصدار الأحكام على أعمال المترجمين الأفراد يعد سابقاً لأوانه، مقارنة بمجال الترجمة الذي يحتاج برمته إلى أن نطلع عليه عن كثب. ذلك أن رأينا أو موقفنا إنما هو تصيد لحالات نعتقد أنها تتعكس مع ما نؤمن به -على الأقل إلى حدود كتابة هذه الأطروحة- ولا نعلم ما قد تجود به علينا الأيام في قادم أبحاثنا إن وفقنا الله سبحانه تعالى. هذا وقد وضع هيلير بيلوك ست قواعد عامة يتبعها المترجم عند ترجمته لنص نثري:

أولها؛ على المترجم ألا يجهد نفسه بالترجمة كلمة بكلمة أو جملة بجملة، بل عليه دائماً ترصيف عمله. يقصد بيلوك بـ (يرصف) أن على المترجم أن يعد العمل وحدة متكاملة وأن يترجمه على أجزاء. وأن يسأل نفسه قبل كل جزء عن المعنى الكامل الذي عليه ترجمته. مع أننا أحياناً نرى أن الترجمة كلمة بكلمة أو عبارة بعبارة تكون أقدر على استكناه المحتوى الظاهر والباطن للنصوص. ونحن هنا لا نلزم -وأنفسنا- أو أحد بأن ينهج هذه الطريقة أو تلك، ولكن الغاية الأولى والخيرة هي مقبولية النص ومقروئيته. وثانيها؛ على المترجم أن يترجم العبارة الاصطلاحية بعبارة اصطلاحية، ونعلم كم من الصعوبة أن نجد المقابل الشكلي والصيغة اللسانية للمفردة في النص الهدف، ذلك أن 'ترجمة العبارات الاصطلاحية تتطلب بطبيعتها نقلها في قالب يختلف عن ذلك الموجود

¹ كتاب: الحيوان، المؤلف: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (الجزء 1) ص. 26 (تاريخ الشهر العربي)، (نسخة رقمية).

في اللغة الأصل. ويستشهد بيلوك بجملة التعجب اليونانية 'By'. The Dog فإذا ترجمت هذه العبارة حرفياً تصبح محط سخرية في اللغة الإنكليزية (بحق الكلب). لذا يرى أن من الأفضل ترجمتها بـ 'By God' 'بحق الرب'.

ونحن هنا يمكن أن نتدخل برأينا الخاص في هذه النازلة ونعلن انحيازنا بشكل كلي إلى الترجمة الحرفية. فإننا كقراء عاديين نؤكد أنه لن نقبل - على الأقل حسب قناعتنا - بأن يحور المعنى بهذا الشكل العجيب وبأن يقلب اسم مقدس وهو اسم الجلالة "الله"، إلى صفة دينئة ومنحطة، وهي الكلب، فلا نطن كمتترجمين بخلفية وعقيدة معروفة - إسلامية - عربية - أن نقدم على مثل هذا الفعل، فحاشاه أن يتمثل بتلك الصفة سبحانه، إننا - سواء كمتترجمين أو كقراء - نفضل على أن ترد العبارة وتبعث على السخرية على أن تقلب بذلك الشكل الشنيع فنكون نسخر من الخالق إرضاء للمخلوق، نعم، وإن بدا للبعض أن مثل هذا الحديث أبعد من أن يكون ضمن بحث أكاديمي إلا أننا نؤكد على أننا ضد هذا الموقف جملة وتفصيلاً. فلا يمكن أن يتنكر المترجم للهوية والثقافة والعقيدة من أجل أن نيل رضا ذلك المتلقى الهدف المفترض.

وهذا ما يعجبنا في المنظر والمفكر شلايرماخر أو بنجامين اللذان يدعوان إلى التغريب، وحضور ثقافة الآخر، ونحن من المناصرين لهذا الطرح، ما قيمة الترجمة إذا جعلت لغير ذلك؟ بمعنى أن دورها يقتضي أن تحقق تلك الصدمة أو الدهشة عند المتلقي في اللغة الهدف. وإلا كيف يتسنى له الاطلاع والاحساس بذلك الآخر؟ أو التفكير والتدبر في ثقافته وفكره؟ لا نطن أنه (القارئ الهدف) سيرضى أن يهضم حقه أو أن يُستغل جهله (باللغة) في أن يصرف عن الحقيقة الثابتة التي أتت بها النصوص الأصلية.

وثالثاً؛ على المترجم أن يترجم كل معنى 'مقصود بآخر مقصود'، واضعاً في ذهنه أن 'المعنى المقصود' لعبارة ما في لغة ما قد يكون أقل أو أكثر تأثيراً من صيغة تلك العبارة. أي مرة أخرى قد نقول بأن الترجمة غير المباشرة أو الترجمة بالتصرف غير مجدية، ما دام أنها تعكس حرية المترجم في أن يتصرف في النص. ولذا فهذه الحرية التي منحها لنفسه ستوقعه في المحذور، الذي يتمثل في إنطاق النصوص بما لم تنطقه أو تفسير ما لم تقله، ولذا فالمترجم ليس له ذلك الحدس الثاقب الذي يمكنه من معرفة دقيقة بالمعنى المقصود في النص. وهذا سيجعله يبين أو يفسر أو يشرح معنى باطناً-أريد له ذلك بنية من الكاتب-ويبطن معنى ظاهراً-أريد له ذلك بنية الكاتب-فيكون بذلك قلب مبنى النص وعكس محتواه بشكل فاضح، أي إنه لم يعر اهتماماً أو وضع بحسابه نية المؤلف الأصلي للنص، ولكن ترجم تبعاً لتأويله وفهمه الخاصين، مما يعد انتكاسة في العملية الترجمية ومنها التواصلية.

ورابعاً؛ يحذر بيلوك من العبارات الخاطئة (les faux amis) وهي تلك هي الكلمات أو التراكيب التي قد تظهر أنها متطابقة في اللغتين الأصل والهدف، لكن في الحقيقة غير ذلك. مثلاً كلمة (demander) to ask (يسأل) ترجمت بشكل خاطئ (to demand يطلب) ينصح المترجم هنا أن 'يترجم بجرأة'، ويقترح بيلوك أن غاية الترجمة هي 'بعث شيء جديد غريب في بناء لغوي أصلي'.

وخامسها؛ على المترجم ألا يزخرف ترجمته. وهذه مربط الفرس، والتي رأينا أن عدد من الدارسين أو المنظرين ممن ينادون بها وإن لم يستعملوا الكلمة أو التوصيف "زخرفة" ولكن، يدعون إلى إعادة صياغة النص بما يتلاءم مع ذوق المتلقي في اللغة الهدف، ما يعني أن النص الأصل لن يكون حاضرا بحمولته الثقافية والفكرية والهوية القومية والبعد العقدي الذي يمثلته وجاء منه. وإنما سيصادف القارئ الهدف نصا إبداعيا جديدا في وعاء لغوي جديد.

ونحن في هذا الصدد، نقول، لم لا يبدع هذا المترجم نصا خاصا به، مادام يملك هذه الكفاءة اللغوية والأسلوبية في اللغة الهدف؟ حتى يقي نفسه وترجمته من سوء عاقبة النتائج، لماذا يصر على أن يبدع داخل معطف مؤلف آخر؟ كما يقال. فنحن في هذه النقطة نرى تجنيا على الكاتب وعمله، وخرقا سافرا لهوية وثقافة مجتمع؛ عبر تشويه العمل، فنحن دائما ندعو إلى إيراد النص المصدر على حقيقته، بمكارمه ونقائضه. لا أن نختار ما يلائم الذوق العام، فكيف إذن يمكن إعادة كتابة أو صياغة أو إعادة إنتاج كما يحلو لمنظري وكل دارس على حدة تسميته. فكيف لنص قديم مكتوب بلغة قرون مضت، ولربما فيها من الكلمات التي حنطت، أي أنها ألصقت بذلك المعنى في ذلك السياق في ذلك الزمن، ونعيد كتابته بلغة عصرية جديدة. ألا يعتقد أننا غالطنا القارئ واغتبنا المؤلف في أن محونا مصطلحاته وكلماته التي انتزعت من جذور سياقاتها؟ فنأتي وبجرة قلم نحذفها أو قد نستبدلها في بعض الأحيان، ولكن في الغالب ما يتم التشطيب عليها ما دام المترجم يسعى إلى زخرفة عمله. ويلتمس رضى المتلقي.

وسادسها؛ أن يُنظر إلى النص النثري على أنه بناء متكامل، وفي الوقت نفسه أن يضع في حسبانته الضرورات النحوية والأسلوبية للغة الهدف. إنه يسلم بوجود مسؤولية أخلاقية تجاه النص الأصلي، لكنه يشعر أن للمترجم الحق في أن يحدث تغييرات مهمة في النص في أثناء عملية الترجمة ليقدم لقارئ اللغة الهدف نصاً يتطابق والمعايير الاصطلاحية والأسلوبية للغة الهدف. وبهذا المعنى تصبح النصوص والآثار القادرة على إثارة الاختلاف بين القراء أبلغ تعبيراً وأكثر أدبية، وهو ما يعكسه مستوى الفهم والتأويل الذي يعد السمة الأبرز أثناء مباشرة النصوص، خاصة إذا ما استندنا قيمتها وأهميتها التي تكتسبها من تشبعها الدلالي، وفي ضوء تعدد القراءات.

ولذا فبلاغة النصوص الإبداعية كامنة فيما تثيره من مختلف القراءات وما تولده من تعدد إمكانات الفهم والتأويل. هل تؤدي ترجمة الإبداع هذا البيان من بلاغة وكناية واستعارة؟ هل يتيح النص الأدبي الإبداعي في اللسان المنقول إليه مثل هذه الضروب من التأويل؟ وهل مترجم الأدب عميق النظر واسع الاطلاع على كتب النقد والإبداع وكتب التأويل حتى يتسنى له تأدية اللفظ والتركيب تأدية تحافظ على غموض العبارة وسحرها وألقها ورونقها وطلاوتها ومائها؟

فأحيانا نصادف عدة أمثلة نجد فيها عبارة من الأهمية الكبيرة في نص اللغة المصدر أكبر بكثير أو أضعف من الترجمة الحرفية في اللغة الهدف، بمعنى أن عملية التصرف أو الالتصاق بالأصل يقود إلى مثل

هاته المناقضات، لذا نعود فنقول إنه من الضروري حضور المقصد في الحسبان أثناء العملية الترجمية حيث يدعوا البعض إلى إضافة كلمات غير موجودة في النص الأصلي ليحدث المترجم 'توافقاً مع العبارات الاصطلاحية في لغته الأم'.

"Since formal and thematic concentration and unary may distinguish the *short* story from the novel, the translator has to be careful to preserve certain cohesive effects."¹

وكما يقول بيترنيومارك أنه استعار من توماس مان Thomas Mann تمثلاته الشخصية في ترجمة النص القصصي، وقد أشار إلى ضرورة وجود رمزين أو شعارين على المترجم أن يضعهما في حسبان، وهما ما يمكن أن يطلق عليهما بـ "الكلمات المفاتيح" وهي على نوعان: الشخصية والوضعية.

فأحياناً يمكن أن نشعر بنوع من الغرابة كون هذا الكاتب، أو ذلك يعيد بعض الكلمات، أو متلازمات لفظية متكررة، أو أحياناً جملاً بكاملها، في أكثر من موضع. وهو أمر قد صادفناه في ترجمتنا لبعض قصص جمال بوطيب، ولكن لا نظن أن الكاتب افتقر إلى اللغة، أو غاب عنه الأسلوب للتعبير عن هذا الموقف أو هذه الحالة، أو التعبير عن نفسية الكاتب. ولكن نظنها تدخل ضمن النسق الأسلوبي الذي ينفججه كل كاتب على حدة، ولذا فإن تكرار اسم الشخصية في أكثر من موضع أو مكان أو حالة معينة، إنما يجب أن تتضمن داخل الترجمة، وألا نتصرف في ذلك ونعتبره إطناباً، عبر تعويض تلك الكلمات -التي نحسبها مكررة وغير ذي فائدة - بروابط أو بصفة، وربما تعوض أو نقوم بالاستغناء عنها بشكل ما.

لا نظن أن المترجم يملك هذا الحق في الإجهاز على الملكية الفنية والتعبيرية التي أتى عليها النص الأصل. فالمترجم، ليس هنا من أجل تجميل العمل أو التصرف فيه، أو زخرفته، ولكن طبيعة المترجم أن ينقل محتوى النص، ومعنى ذلك، لا يميز بين الغث والسمين في النص-ولو أن ذلك يعتبر من اختصاص القراء-ولكن يورده على علته ونقائضه. تاركاً للقارئ حرية الحكم عليه. فحينما يتصرف هو في النص وينقل ما يراه (صائباً) أو مهماً، إنما هو حكم شخصي لا يمكن بحال من الأحوال أن يعممه ويجبر القراء المفترضين على تقبله، ومن ثم الحكم على العمل (من طرف القراء) بناء على حكم مسبق من المترجم (ترجمه جيدة كانت أو سيئة). أما فيما يخص الكلمات المفاتيح الثنائية والتي يتمايز بها النص عن آخر، هي الجملة أو الكلمة التي ترمز للكاتب أو تختص به. لذلك، فعلى المترجم أن يحدد مسبقاً المعجم الممكن تناوله، مادام أن كل مفردة تحمل معنى خاص، قد تغنيه أحياناً عن الجملة اللاحقة أو تفسرها. كما إن قفزنا، أحياناً، على هذه الكلمة أو العبارة قد يعرض المترجم إلى إفلات المعنى الحقيقي للنص. لذلك، لا استهانة بأية مفردة أو استصغار أية جملة داخل النص. وكل أشكال التعبير الموجودة في النص إنما جاءت أو تم توظيفها بعد مخاض عسير، لتتولد تلك اللحظة المعبر عنها بتلك الطريقة أو الأسلوب الذي يمكن أن نعتبره متجاوزاً، أو ليس بذى أهمية كبرى داخل النسق الكلي للنص.

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page 171.

وإن المترجم الذي يسعى إلى الأمانة والحفاظ على تماسك النص وهويته، لا يترك صغيرة، ولا كبيرة إلا ويضعها في حساباته، ولذلك نطنه هو الهم الكبير لأولئك المنافحين عن الترجمة الحرفية، بحيث يترجمون كل كلمة وكل حرف، وهم بهذا يجنحون نحو الترجمة الحرفية من أجل تفادي مثل هذا الخلط ومن أجل إعطاء النص الأصل حقوقه كاملة. لضمان سفره نحو ثقافة أو بيئة اجتماعية أخرى بكل أمانة وسالما من أي مغرضة فكرية أو شائبة ثقافية ممكنة.

"There is no advantage in making generalizations about the translation of serious novels. The obvious problems; the relative importance of the SL culture and the author's moral purpose to the reader - it may be exemplified in the translation of proper names; of the SL conventions and the author's idiolect; the translation of dialect; the distinction between personal style, literary convention of period and/or movement; and the norms of the SL -these problems have to be settled for each text. The signal importance of the translation of some novels has been the introduction of a new vision injecting a different literary style into another language culture."¹

2.2 صعوبة ترجمة النصوص المسرحية

إن استطلاع بسيط ووجيز للرأي حول النوع الأدبي الأكثر صعوبة للترجمة سيكشف لنا أن معظمها يصب في مصلحة الشعر، باعتباره جنسا أدبيا يصعب نقله من لغة إلى أخرى، بالمقارنة مع النثر، لكن يبدو من الواضح جداً أن تم إغفال مجال نعتبره مهما جدا وفرض نفسه بقوة وهو المسرح. وهو من المجالات التي تشمل تلك الأنواع الأدبية الأخرى؛ من الشعر والنثر وكله حاضر في المسرح. ولذا، فترجمته نراها صعبة التحقق وبنسبة عالية، دائما حسب رأينا، وبطبيعة الحال ليس حمكا قطعيا، ولكن يبدو خلال اطلاعنا على بعض ما جادت به قريحة الدارسين والباحثين لم نجد دراسات تتطرق إليه بالزخم الذي تطرقت إلى الشعر بدرجة أولى والنثر بدرجة ثانية، كما تقول سوزان باسنت: "سوى مواد قليلة جداً تتحدث عن المشكلات الخاصة بترجمة النصوص المسرحية، كما أن تصريحات مترجمي المسرح الأفراد غالباً ما تلمح إلى أن المنهجية المستخدمة في عملية الترجمة هي نفسها التي تستخدم لدى تناول النصوص الروائية."²

ومما لا جدال فيه أن النص المسرحي يتميز بطريقة ترجمته عن باقي الأجناس الكتابية، ونعتبر ذلك بديهيا، كون أن كل نوع له خصوصياته الأسلوبية واللسانية والسياقية، وطرق تناولها للمواضيع ومعالجتها للقضايا المختلفة. ولذا نراه-من المنطقي-أن يخضع كل نوع إلى ترجمة خاصة. بمعنى، لا يعني هذا أننا سنتبع نوعا من الترجمة مختلفا أو نسلك طريقة أو منهجا مستجدا. ولكن كون القضايا والجماليات الفنية والأسلوبية مختلفة "على الرغم من ذلك حتى النظرة الأكثر سطحية للمسألة لا بد أن تبين أن النص المسرحي لا يمكن أن يترجم بالطريقة نفسها التي يترجم بها النص النثري. والسبب الأول هو أن النص المسرحي يقرأ بطريقة مختلفة.

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page 172.

² دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 172.

”بمعنى أن النص المسرحي لا يمكن أن تحكم عليه من مجرد الاطلاع عليه مكتوباً، ولكن بأن يقرأ كاملاً، كتابة وتشخيصاً.

إن المشاهد، أو المتابع للفن المسرحي سنجده عنده نفس الانطباع – ولو أنه ليس حمكاً تعميمياً – إذا ما عرضنا النص المسرحي على قارئ، وطلبنا منه أن يلخص، أو يؤول محتوى النص، فإنه بلا شك ستتكون لديه انطباعات مختلفة، ولربما صادمة حينما يحضر العرض المسرحي، على اعتبار أن المؤثرات (الديكور والإكسسوار واللباس وسحنة الوجه (طريقة وضع مواد التجميل) وكيفية تأثيث الفضاء، وأيضاً النبر والموسيقى المصاحبة لبعض مقاطع العرض، والأضواء، ولا ننسى أيضاً تدخل الجمهور في بعض الحالات (سواء بالتصفيق أو التصفير أو بتدخل انفرادي من الحضور بكلمة أو عبارة (قد تكون نقدية وساخرة أو مضحكة) لها دوراً حاسماً في تبين ملامح النص الفكرية والثقافية والكشف عن الخلفية الإيديولوجية للكاتب، وهذا من شأنه أن يقوض عميلة الفهم لدى المشاهد (المترجم) سواء بالتصحيح، أو بالتريث في الحكم على هاتِهِ العبارة، أو تأويلك أو تفسيرك لها، والتي لن يستطيع المترجم أو القارئ أن يتبين معناها إلا حينما تصير مجسدة أو مشخصة أمامه على خشبة المسرح.

ونعتبر ما ذكرناه يدخل ضمن النصوص الموازية للنص المكتوب، فلربما في النص الروائي السردى نجد بعض الفراغات والبياضات وعلامة الترقيم وكلها كما قلنا تعتبر معاني غير منطوقة، ولكن على الأقل نراها وبإمكاننا أن نحاول تأويلها حسب مواضعها وطريقة توظيفها، أما في النص المسرحي فكل ما ذكرناه آنفاً يكون غير مكتوب أو غير وارده في النص الأصلي بكل التفاصيل (أي لا يمكن أن نجد طريقة وضع مواد التجميل أو كيفية اللباس أو نوع الموسيقى وغيرها. ولكن لربما ذلك يعود إلى الإخراج المسرحي الذي لا شك أننا سنستفيد من أستاذنا المخرج المسرحي الدكتور إدريس الذهبي، خاصة وأن اختصاصه هو المسرح، ونحن نلتمس العذر إن كنا قد تطاولنا على اختصاص لا نفقهه ونجهل الكواليس، ولكن نحن أوردنا وجهة نظرنا كباحثين وكملاحظين (كمشاهد حضر لعدة عروض مسرحية)، كما أنه طلب منا في غير ما مرة أن نبدي رأينا في المسرحية كمشاهدين (خاصة المسرح الجامعي) سواء من طرف الطلبة الباحثين الذين أخرجوا المسرحيات أو من طرف المشخصين الذين لعبوا في هذه المسرحية. وكنا نبدي رأينا في ذلك كمشاهدين وكباحثين، فكنا نصيب أحياناً ونخطئ أحياناً أخرى، ولربما ما اعتقدنا أننا أصبنا فيه إنما كان خاطئاً في الأصل، ولكن تمرس هؤلاء الطلبة الباحثين (وإن كان بسيطاً) يمكنهم من معرفة مواطن الضعف في المسرحية، أو النشاط الذي يمكن أن يكون قد حدث، ولكن يريدون أن يتبينوا ذلك من الجمهور باعتباره غير مختص ولو أنه مهتم، (جمهور المسرح قليل ولكن نوعي). وقلنا إن هذا الاستفسار إنما من أجل استدراك العيوب التي يطال العرض المسرحي وليس النص المسرحي، بمعنى أن عين الناقد ليست هي عين المترجم وليست هي عين القارئ وهو الأمر

نفسه ينسحب على النصوص المسرحية، أي أن عين المخرج المسرحي ليست هي عين الناقد المسرحي وليست هي عين المشاهد المسرحي إن صح القول. " إذ إننا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة فيه أثناء العرض فقط"¹.

وهذا بطبيعة الحال، يضع المترجم في حيرة كبيرة، هل يترجم النص بوصفه نصاً أدبياً خالصاً أو يحاول ترجمته في نطاق وظيفته بوصفه عنصراً ضمن نظام آخر أكثر تعقيداً؟ أي كما تم تشخيص العمل المسرحي. بحيث لا يعود النظام اللغوي الذي ورد به النص المكتوب معمولاً به بشكل كامل ولصيق. وإنما يصبح مجرد عنصر اختياري واحد ضمن مجموعة من الأنظمة المتداخلة التي تشكل العرض المسرحي. هذا يدعونا إلى الخروج بنتيجة منطقية وهو أن ترجمة المسرح لا يمكن الفصل فيها بين المكتوب والعرض المسرحي. لأنهما مكملان لبعضهما.

غير أننا في هذا الصدد، يمكن أن نبدي برأينا الخاص، حول إمكانية ترجمة النص المسرحي بمعزل عن عرضه، أي إمكانية ترجمة النص المسرحي واردة، ونترك تلك المؤثرات الصوتية والتصويرية وتأثير الفضاء من ديكور وموسيقى ولباس إلى المخرج في اللغة الهدف، لأننا نتساءل هل عملية الترجمة للنص المسرحي بعد مشاهدة العرض يجعل المترجم يقحم تلك المؤثرات وما شاهده هو وما تلقاه كمهتم بالفن المسرحي في الترجمة؟ أم أنه يحتكم إلى النص وحده؟

ومما لا شك فيه، أن هذا يستدعي ذهننا إلى التساؤل مرة أخرى عن نوعية الترجمة التي سيسلكها المترجم، هل ترجمة حرفية أم ترجمة حرة؟ ونزعم أن هناك ارتباط غير مباشر بالنص المكتوب والترجمة الحرفية أو العرض (التشخيص) بالترجمة الحرة. بمعنى - نرى - أن المترجم من الأفضل أن يسلك ترجمة حرفية حينما يكون أمام النص المكتوب لوحده، ما دام أن المعنى الكامل للنص لا يمكن أن يكتمل إلا بالاقتران بتشخيصه على خشبة المسرح. ولذا فهو، بشكل من الأشكال، قاصر تحت الضرورة عن عدم إيفاء محتوى النص (بدقة). ولكن -نزعم أيضاً- أنه من الأفضل للمترجم أن ينتهج ترجمة حرة حينما يقترب العمل بالعرض، بمعنى أن عملية الفهم لديه -التي هي قاصرة في الأصل- تعتمد على النص المكتوب فقط. وتكتمل بمشاهدة العرض المسرحي؛ فيكون بإمكانه أن يعيد صياغة المسرحية بلغة الهدف، وإن كان ذلك بالتخلي عن إيراد مفردات وردت في النص الأصل. ولكن نعتقد أن كفاءة المترجم اللغوية والتعبيرية حاسمة في هذا الأمر من أجل نقل النص من لغة المصدر إلى لغة النص الهدف بأمانة شكلية ومضمونة. بقي أن نشير إلى مسألة -نراها مهمة- وهي أن عملية الترجمة للنص المسرحي إنما تمر بعمليات ترجمية وقعت على النص قبل أن يباشره المترجم وهي على نوعين، كيف ذلك؟

النوع الأول، يمكن أن نقول عنها ترجمة (أصلية) للنص الأصل، بحيث أن المترجم يتشغل على النص الأصلي مباشرة، دونما تدخل من أحد، بمعنى يترجم النص المكتوب مباشرة، وهي ما يمكن أن نقول عنه بالترجمة المباشرة، أي يمارس تأويله وفهمه الخاصين والحصريين على النص، سواء كان مصيباً فيه أو محاذياً

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012. ص 172.

له. وهنا كما قلنا لا يجوز، بحال من الأحوال، أن يمارس الترجمة الحرة ما دام أن عملية الفهم لديه قاصرة بمعزل عن العرض.

أما النوع الثاني، فهو مباشرة المترجم عملية الترجمة بحضور النص وفي اقترانه بالعرض. وهنا مرتبط الفرس، بمعنى: أن المترجم لم يعد مؤولا وحيدا للنص، ولم يقتصر تفسيره الشخصي لوحده على النص. ولكن تدخلت مؤثرات أخرى: (موسيقى، لباس، نبر، قسّمات الوجه، لغة العيون، إشارات اليد، والصمت) مصاحبة للنص ولعملية الفهم والتأويل. وأيدي خارجية؛ من قبل المخرج مثلا والممثلين. أي ما يمكن أن يكون قد أغفل عنه المترجم أو اعتبره حدثا عاديا قد يجد المخرج في الأولوية ويمنحه الأهمية، ويسلط عليه الضوء، ولربما أناط لعب دوره إلى الشخصية البارزة والمهمة أو المعروف في الوسط الفني. مما يوحي أن الحدث مهم بقدر أهمية مشخصه أو ممثله. ذلك أن قيمة الأحداث وأهميتها تتماشى مع قيمة الفنان وأهميته، فقلّم نجد أو نشاهد دورا ثانويا مثله ممثل مشهور أو معروف، ولكن دائما ما يحظى الفنان المعروف بتشخيص ذروة الحدث أو الأحداث.

كل هذا يطرح إشكالية أخرى، ماذا نقصد بها؟ نقصد أن عملية الترجمة أو نقل النص من نص روائي (سردي) إلى نص مسرحي، يشهد تدخلا مباشرا من المخرج ويمارس الترجمة عليه (ترجمة داخلية) بأن يترجمه إلى نص مسرحي، ولذا فقراءة، وفهم المترجم إلى لغة أخرى غير لغة النص الأصلية إنما هي ترجمة فوق ترجمة. بمعنى أن المخرج والمترجم مشتركان وإن بصور تلقائية أو غير مباشرة في تأويل وفهم العمل، وأن مهمة المترجم هنا تبقى في كيفية إعادة صياغته في اللغة المنقول إليها.

"إن فكرة عامة عن المسرح لا تأخذ في الاعتبار أن النصوص المكتوبة ترتبط بالأداء المسرحي ارتباطاً وثيقاً، هي فكرة ستقود حتماً إلى تعصب ضد أي شخص يبدو أنه ينتهك صفاء النص المكتوب."¹ ويمكن أن نستنتج من هذا القول بما فيه من الصدق والواقعية، إذا ما استحضرنّا ما قيل سابقاً، إلى اعتبار العملية الترجمة بعد مشاهدة العرض المسرحي تصبح غير آمنة أو غير صادقة. لعوامل ثلاث: أولها؛ تدخل المخرج في تعديل النص المكتوب الأصلي، (عملية ترجمة النص السردي إلى عرض مسرحي)، وثانيها؛ تدخل المؤثرات الفنية التي تصاحب العرض المسرحي، ثم ثالثها وآخرها؛ تدخل المترجم الخاص (عملية الفهم الأولى للنص تقوضت وتغيرت بعد مشاهدة العرض).

كل هذه العوامل مجتمعة تؤكد لنا أن الترجمة لم تكن صادقة أو آمنة، ليس بنية مسببة ولكن عمد المترجم إلى إيراد المعنى أو تقصيره في فهم المضمون، إنما هي عوامل خارج-نصية، تحكممت في عملية التأويل. ووجهت ذهن المترجم (المتلقي الثالث) إلى فهم قسري. و "يرى روبرت كوريغان أن على المترجم دائماً أن يسمع الصوت الذي ينطق ويضع في حسبانته 'إيماءة' اللغة، ونغمة الإيقاع والتوقفات المؤقتة التي تحدث حين إلقاء

¹ درامات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق، 2012. ص 173.

النص المكتوب.¹ وهو ما لا يسمح به التعبير اللغوي في النص، ذلك أننا لا يمكن، بشكل ما، أن نقرأ الإشارات وقسمات الوجه وما تنطوي عليه من أبعاد وما تعبر عنه الألبسة في النص الكتابي، بمعنى أن المسرح هو تركيب من الإشارات المؤلفة.

فعلى سبيل المثال، الخطاب المسرحي، الذي يجب أن يشير إلى الحالة الاجتماعي لشخصية ما يكون مصحوباً بإيماءات الممثل وما ذكر سابقاً، والتي بدورها تشكل أيضاً إشارات لحالة اجتماعية. أو تعبر عن قضية من القضايا الإنسانية أو تعكس فكراً معيناً أو تنتقد إيديولوجية محددة عبر لغة الجسد والإشارات واللباس. وأحياناً، عنصر الصمت الذي يعكس أو يعبر عن معاني كبيرة تكون أحياناً أبغ من الكلام، كما يقال. ومن هذا كله، يمكن أن نخلص إلى القول "بأن صعوبة الترجمة للمسرح أدت إلى مجموعة من الآراء النقدية التي تهاجم الترجمة إما على أنها حرفية جداً وغير قابلة للعرض، وإما على أنها متصرفة جداً وبعيدة عن النص الأصلي."² وهو ما أشرنا إليه في سياق حديثنا، ذلك أن خيانة المترجم للأصل واقعة بشكل مباشر. إلا أنه هناك احتمال (واحد) يكون أن الترجمة بعد مشاهدة العمل المسرحي قد يكون أمراً مجدياً في حالة أن ترجمة العمل من نص مكتوب إلى عرض تشخيصي، كانت بموافقة الكتاب الأصلي للنص، بمعنى أن المخرج المسرحي لن يتصرف في النص على هواها ويكيّفه وفق ذوق جمهوره من خلال التعديل فيه إلا بحضور الكاتب. وهو ما يعني أن فهم وتأويل المخرج للنص إنما يكون مؤطر داخل حدود النص إذا ما سلمان جدلاً برقابة الكاتب (حضوره أثناء ترجمة العمل إلى شكل إبداعي آخر)، ولو أننا يقينا نعلم أن المخرج سيمارس سطوته (لنقل الإشهارية والمادية وغيرها) من أجل أن يزيد وينقص من العمل الأصلي ولو في حضرة الكاتب الأصل.

إن حقل دراسات الترجمة حقل ملغوم بالنظريات والمقاربات التي تفخخ الدارس والباحث، بحيث تنسخ إحداها الأخرى، ولكن ما من مُنظر أو دارس أو باحث أقر بمنهجية محددة أو بنظرية بعينها. "إن دراسات الترجمة" لا تزال فرعاً فتياً من فروع المعرفة، كما أن العمل الذي يجب إنجازه في الترجمة الأدبية واضح ووضوح الشمس. فهناك حاجة إلى دراسة شاملة لترجمة المسرح مع رؤية لإنشاء نظرية. ثم حاجة لعناية جديّة وفائقة بالمشكلات الخاصة بترجمة النثر.³ وإن هذا ليس سبباً في الكف عن البحث في إيجاد نظريات أخرى أو إنشاء نظرية تعنى بترجمة المسرح من شأنها أن تفي بالغرض. فلربما تفي به في سياق زمني معين، ولكن تصير الحاجة ملحة إلى ابتكار نظريات متطورة ومتقدمة وفق رؤى وزمن زمن سياقتها وتطورها. ولذا فإن المترجم يمكن أن يكون ناجحاً بشكل ما في ترجمة العمل المسرحي حينما يكون عرضاً ناجحاً، وهذا يقلل من حجم التنازلات المقدمة للقارئ، مع تحفظنا على مصطلح 'تنازلات' كون العمل في الأصل لم يرد أو لم يكتب في الأصل من أجل تحقيق هدف المتلقي، ولكنه كان هدف الكاتب بدرجة أولى، أي أن الكاتب أحياناً حينما يرضى عن عمله ويعلم بحجم المجهود الذي بذله من أجل ظهوره، فإنه غالباً ما لا يبالي بالآراء النقدية ورؤية القارئ لهذا العمل ولإن كان موجهاً للقراء بدرجة أولى. ولذا نورد مقتبساً لبيتر نيومارك يصب في نفس الخانة. بالقول:

¹ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 174.

² المصدر نفسه، ص 176.

³ دراسات الترجمة، تأليف سوزان باسنت، ترجمة وتقديم: د. فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 190.

"The main purpose of translating a play is normally to have it performed successfully. Therefore a translator of drama inevitably has to bear the potential spectator in mind though, here again, the better written and more significant the text, the fewer compromises he can make in favor of the reader."¹

لا أحد ينكر أن ترجمة نص معين يمكن أن تكون ناجحة بمعزل عن السياقات المختلفة التي ورد بها النص، ومن جملة هاته السياقات هو السياق الثقافي الذي يعتبر الحلقة أو العقد الفريد في عملية الترجمة برمتها، من خلال عملية التثقيف أو المثاقفة التي تعد أول أهداف الترجمة. ولذا، "تتحكم بضع اعتبارات عامة بترجمة الكلمات الثقافية كلها. منها ضرورة الاعتراف بالإنجازات الثقافية المشار إليها في نص ال(ل-م) واحترام البلدان الأجنبية كلها وثقافتها، ونحن بدورنا كقراء دائما وكباحثين. وكمترجمين بدرجة متأخرة، نشمّن جهد ذلك المترجم الذي يحاول قدر الإمكان أن يحافظ على الهوية الأصلية للنص المترجم، أي ولعل الهوية الثقافية جزء مكون من مكونات العمل الأصل، ولا يستقيم بأي عذر بأن نغفل أو نتجاهل البعد الثقافي أثناء نقل النصوص، لما فيه ذلك من احترام للبلد الذي أنبت النص وللمؤلف كذلك. لما فيه من احترام لجمهور المتلقين، الذين حينما نيسر ونبسط كل شيء لهم، إنما يعد -في حقيقة الأمر- استخفافا بعقولهم وكفاءتهم التحليلية والتأويلية، أو تعاليا على ذائقتهم النقدية والفنية، فحينما نغيب ذلك الغريب والعجيب في ثقافة الآخر، كقلنا في العربية "حمام" كمكان، وليس "حمام" كطائر، فإننا نفضل على أن نورد الكلمة كما هي «Hamman» وليس «bath room». فحينما نترجم "حمام" وما له من أبعاد اجتماعية ودينية، وما يرتبط به من عادات وتقاليد، فإن ذلك يذهب سودا حينما نترجمها ب «bath room»، يقينا منا أنه من المستحيل أن تخطر ببال القارئ الهدف كل هاته الأبعاد، بل حتى أدناها؛ مما تحيل عليه الكلمة ضمن نسقها الاجتماعي الأصلي، ولن يعتبر ذلك سوى مكان نظافة كما هو معمول به، أو متعارف عليه في كل الثقافات. ولكن إذا ما استشف بعضا من هاته الدلالات المرتبطة بالحمام المغربي "وأنه ليس كباقى الحمامات، وأنه مكان عمومي. وله طقوس وعادات خاصة، فإن ذلك سيبعد تفكيره بطريقة ما عن الحمام الذي يعرفه، مما يخلق لديه من الدهشة أو الغرائبية في تمثيل اللفظة ومفهومها، مع إننا في عالم اليوم والتطور الرقمي والتواصل الاجتماعي والأنترنت لم تعد هاته المعلومات بخافية عن معظم القراء، ولذا نعتبر أن مثل هاته الترجمات إنما هي تغييب سيء للثقافة المحلية التي أنتجت هذا النص.

وفي نفس الصدد نجد بيتر نيومارك ينبه إلى ضرورة الانتباه إلى الاستعارات الموظفة في النصوص. كونه يرى أن المترجم تصادفه في بعض الأوقات كلمات أو مصطلحات غير مفهومة، فيدعو إلى تحري ذلك عبر التأكد من صحة رقتها، كون ربما يعود إلى خطأ مطبعي، خصوصا حينما ترد الجملة صحيحة قواعديا. "لأنه من غير المحتمل أن يقوم شخص ما في نص عقلاني بكتابة هراء عن عمد فجأة. لذلك، إن صادفت هذه العبارة مثلا (la pluie, (l'après-midi tue toujours les vitres)، تفحص أولا الأخطاء المطبعية، فإن كان نصا رسميا

¹ A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF, page, 173.

أو تعبيريا، ترجمها إلى: (في فترات المساء، يقتل المطر زجاج النافذة دائما)، ولعلك تترك التفسير إلى حاشية.¹ مع تحفظنا على رأي هذه القائمة العملاقة في مثل هاته الدراسات، لكننا مطالبون كباحثين دائما أن نبرز الهوية الشخصية في رؤيتنا للقضايا المعرفية والفكرية، وإذ ذاك، إن أصبنا فذاك مبلغنا وإن أخطأنا فذاك منهج تعلمنا، ونعتبره الطريق السليم للمعرفة. وأننا على الدرب الصحيح. لكن ماذا إن كان النص مجهول الهوية؟

يقول بيتر نيومارك، أن على المترجم أن يعاود المحاولة تلو المحاولة، مثلا كما يلي: (في فترات الظهيرة/يعتم/ يغشي/ يحجب المطر زجاج النافذة)، "لا يمكنك تجنب هذا، وعليك أن تعطي معنى لكل شيء. ولكن هل هذا يعني أن نورد هاته الإمكانيات أو الاحتمالات في النص المترجم، أم أننا نكتفي بذلك بيننا وبين النص الأصل؟ أي أننا نمارس هذه العملية أثناء القراءة الأولية، أو التأويل والتفسير. معنى، يمكن أن نورد هاته الاختيارات ضمن النص المترجم (المسودة)، قبل أن نحرر النسخة النهائية التي تكون مشدبه من كل هاته الزوائد أو الهوامش. ونعتبر ذلك ضروريا، لأننا نترجم ولسنا نؤول أو نفسر النص.

فعلى اعتبار النص الإبداعي كتلك العروس ليلة زفافها حيث تثقل بالمجوهرات والحلي وأنواع الزينة، فيذهب بجمالها الحقيقي، وأحيانا يشوه جمالها الأصلي. والأصيل. ونعتقد أن الترجمة كمثلها العروس، قد تذهب بجمالية النص وفنيته حينما تثقل بالهوامش والزخرفة والحواشي أو التفسيرات، فما يعود أثر للجمال الحقيقي للنص ظاهرا، وهي نحسبها طريقة غير مجدية إن لم نقل لها سيء العواقب. على اعتبار أن "كل عمل أدبي يُنقل إلى اللغات الأجنبية يقدم للمتلقين الأجانب صورة صادقة عن أوضاع الأمة العربية وقضاياها. ويساهم في تصحيح صورة العرب في العالم، لكن الصورة التي طالما عمل الأعداء على تشويهها، فالعمل الأدبي، قادر، بفضل ما يمتلك من قدرات إيحائية، على التغلغل إلى قلوب المتلقين الأجانب وعقولهم، وبالتالي على أن يكون أفضل رسول لأمتنا وإلى الشعوب والأمم الأجنبية."²

عودا على بدء، إلى مثال العروس، فإن (المدعوين) المتلقين مختلفي الأذواق والتكوين والرؤى، بمعنى قولنا عن زينة العروس المبالغ فيها، قد يراه غيرنا على عكس ما نراه، بحيث نجد من الحضور من يعتبر ذلك الزينة مسحة جمالية إضافية أبرزت جمال العروس الحقيقي، وهذا فعلا، قد يكون منطقيا، أي أن زينة العروس أحيانا تزيد من جمالها أو تبرز الباطن والخفي فيها، ولكن نحن قلنا بعدم المغالاة والمبالغة. ونؤكد على أن أراء أو أحكام الحاضرين ليست قطعا صادقة ومنها حكما أيضا ليس حكا قاطعا أو صادقا. فمنه ما تنطوي على المجاملة ومنه ما تنطوي على السخرية والتهكم ومنه ما يكون صادقا - حسب رأيه (أ) - وهو الحال نفسه في ميدان الإبداع والنقد، إذ الآراء النقدية ليست دائما صائبة وصادقة، ولكن لها ما يبررها إن بشكل موضوعي

¹ الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور بيتر نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. حسن غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 2006. ص 170-171.

² هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 48.

ومنطقي وعلمي ظاهر، أو بشكل اجتماعي، سياقي، مقامي مضمّر. ومنه فإن المترجم مطالب بالاعتدال، وتقديم هذه "العروس"/"الترجمة" إلى "العريس"/"القارئ" على حقيقتها وجمالها الطبيعي وأسلوبها الأصلي.

دون أن نزخرف ونجمل من وجهها (الترجمة) ونغالط المترجم ونقدم له منتوجا مزيّفا. وهذه نعتبره مسؤولية ملقاة على عاتق المترجمين اتجاه استقبال الأدب العربي الحديث في الخارج. كيف ذلك؟ نقول إننا نصادف بعض الآراء المنادية بتحقيق التكافؤ فيما يخص البعد الكمي للترجمة من وإلى، إلا أننا نستغرب من هذا الرأي، ونعزز موقفنا بالآتي: لماذا يتهافت هذا الغرب على ترجمة الأعمال العربية؟ وما الذي يمكن أن يغريهم للقيام بذلك؟ فإن كانوا متقدمين علينا فكرا وثقافة واقتصادا وعدلا وسياسيا، فماذا يمكن أن يكونوا أحوج إليه، فحتى المؤلفات الأدبية الرائعة المليئة بالرومانسية والحب والروح، حاضرة وبقوة، إذن نحن من في حاجة إلى تعريب هذا الزخم من المعرفة والأفكار إلى ثقافتنا.

وإن سلمنا جدلا بتحقيق ذلك. وحققنا هذا التعادل الكمي، فهل هذا كفيل بأن يغير من رؤيتنا للحياة ويحسن نظرتنا في أعين الآخر؟ لأن الغرب قد أخذ منا خلال القرون الوسطى، عصر الظلام في أوروبا، غير أن الاختلاف يمكن في أن نقلهم لموروثنا في تلك الحقبة أتى أكله، فهل يأتي أكله بالقدر نفسه حينما يتعلق الأمر بتعريب ما تزخر به مكتبتهم وثقافتهم وقريحة أدبائهم وعلمائهم، نحن بهذا الموقف لا نبالغ في رسم رؤية سوداوية، ولكن نريد أن نثير مثل هاته التساؤلات كي نموقع أنفسنا من الخريطة الثقافية العالمية من أجل تحقيق ذلك التوازن الثقافي بين العرب والغرب.

3. - حركة الترجمة الأدبية.

لابد لنا بادئ ذي بدء من الإشارة إلى أن هناك سبيلين رئيسين لاستقبال الأدب العربي في الأقطار الأوروبية والغربية: أولهما، استقبال ذلك الأدب بصورة مباشرة عن لغته الأصلية، وهو في الواقع أفضل أشكال الاستقبال الأدبي. فعندما يستقبل المرء عملاً أدبياً على هذا الشكل فإنه يستقبله بصورة كاملة. ويتعرف إلى مقوماته الجمالية والمضمونية الأصلية. بعيداً عن وساطة المترجم. التي تعني بالضرورة انحرافات أسلوبية ومضمونية. أصبحت تعرف بـ "خيانة المترجم". إلا أن استقبال العمل الأدبي الأجنبي دون توسيط يشترط أن تتوافر في المتلقي كفاءة لغوية وثقافية كافية. أي قدرته على استيعاب ذلك العمل في لغته الأصلية بصورة مناسبة، وهو شرط غير متحقق إلا في عدد قليل من الأجانب، فالعربية ليست لغة ليست لغة واسعة الانتشار خارج الوطن العربي كلغة أجنبية¹ ولو أننا بدأنا نلاحظ تعاطي عدد من الطلاب الأجانب على تعلم اللغة العربية كلغة أجنبية سواء بدراستها داخل الدول العربية، أو داخل بعض الجامعات الغربية والأوروبية، لكن ليس بالقدر الذي يدرس به الطلاب العرب اللغات الأجنبية.

فإذا أخذنا مثلاً لدولة المغرب فإننا نجد أن النظام التعليمي والبيداغوجي يفرض تعلم لغة أجنبية ثانية، تبتدئ من المراحل الابتدائية إلى نهاية الفصل الجامعي. وهو ما لا نجده في الدول الأوروبية، ونعطي مثلاً بفرنسا مادام أن لغتها تلتصق بنا منذ الصغر، وفي الحياة اليومية، وفي المعاملات التجارية، الاقتصادية والاجتماعية، وهو ما يعكس فعلاً هيمنة ثقافية فرنسية على مستوى التنظير فقط. ولكن الثقافة الفرنسية بعيدة منا على مستوى التطبيق في الحياة اليومية والمعاملات. وكوننا نبدي هذا الرأي ليس من باب الواقع المعيش الشخصي؛ أي إننا لم نطلع على الحياة التعليمية الفرنسية عن قرب ولكن بحكم الجالية العربية والمغربية (بالخصوص) التي تستوطن هناك والتي نقلت هاته المعلومات على لسانها وكذلك وسائل التواصل الحديثة التي تمكن الواحد منا من أن يسافر (أثرياً) أو يطالع وينقب عن مختلف أنواع العلوم والسياسات، ذلك لم يعد بغريب على قارئ العصر الحديث.

إن لا أحد ينكر ما لنقل الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية من مشكلات، شأنه في ذلك شأن كل ترجمة أدبية، فكل ترجمة من هذا النوع تنطوي بالضرورة على خسارة شكلية أو مضمونية، أو على خسارتين معاً، وهو ما يعني أن العمل الإبداعي بكل أجناسه ينطوي على صعوبات جمة بغية ترجمته، ما يزيح فرضة استحالة التعادل أو التكافؤ المطلق في الترجمة الأدبية، "ولذا أخذ علماء الترجمة يستعوضون عنه بمفهوم "التعادل الدينامي" أو "النسبي" بل إن بعضهم استبدل مفهوم "التعادل" بمفهوم "التقارب على رغم كل ما يقال عن "خيانة" المترجم"². تظل الترجمة إذن، بهذا المعنى، السبيل الوحيد إلى تمكين متلقين لا يجيدون اللغة الأصلية للعمل الأدبي من استقبال ذلك العمل. ولهذا فلا بديل عن الترجمة، جيئة وذهاباً. سواء بالنسبة لنا كقراء عرب أو كأجانب في نفس الوقت أو كترجمين عرب نوجه العمل إلى القارئ الأجنبي في رؤيتنا (أجنبياً لأن

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 60

² المصدر نفسه، ص 61.

اللغة أجنبية علينا وعليهم)، بحيث مصطلح "الأجنبي" هذا غير وارد حينما يكون النص موجهاً إلى القارئ بنفس لغة النص الهدف. ونحن نستحضر هذا المصطلح إلا حينما تحضر الترجمة كوسيط بين اللغتين والثقافتين والحضارتين. (العربية والغربية).

ولعل الكم الهائل لما ينقل من أعمال غربية إلى اللغة العربية، مع أننا لا نملك إحصائية دقيقة -في الوقت الراهن- إلا أن حكمنا يأتي من خلال الزيارات التي تكون للمكتبات، فتجد كما هائلاً من الأعمال المترجمة باللغة الأجنبية، أكثر منها العربية، ولا نقصد الأعمال التي كتبت في الأصل بإحدى اللغتين. وهو هذا الكم له بعده الخاص، الذي نحسب أنه يساهم في اختلال الموازين والقوى الثقافية بين البلدان بين مهيمنة ومهيمن عليها، أو تابعة.

ومن الملاحظ أيضاً أن شهرة الأديب العربي تلعب دوراً أساسياً في ترشيح أعماله للترجمة إلى اللغات الأجنبية، فال مترجمون الأجانب قل أن يقدموا على نقل أعمال لأديب عربي لم تتخط شهرته حدود بلاده، لهذا نجد أن معظم الأعمال الأدبية العربية الحديثة المنقولة إلى لغات أجنبية هي أعمال لأدباء مشهورين، مثل نجيب محفوظ، وغسان كنفاني، ويحيى حقي، والطيب صالح، ومحمود درويش، ونزار قباني، رغم ذلك كله لا يغيب عن أذهاننا ما للترجمة عن لغة وسيطة من عواقب سلبية بالنسبة للأعمال المترجمة. فهي تعني في حالة الآثار الأدبية كارثة فنية في كثير من الحالات، وذلك لأن العمل الأدبي الذي لا يعرب عن لغته الأصلية بل عن لغة وسيطة يتعرض للتشويه (للخيانة) مرتين: مرة عند نقله من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، ومرة عند ترجمته عن اللغة الأخيرة إلى العربية. وأحياناً، يتعرض إلى التشويه مرتين حتى داخل اللغة الواحدة. بمعنى حينما أوردنا مثلاً لترجمة المسرح، قبل وبعد مشاهدة العرض، فالترجمتين ستكونان مختلفتين لا محالة. لأن تصور المترجم للعمل في أصله ليس هو التصور نفسه له بعد عرضه وإن كان لا يزال في لغته الأصلية. ولكن بلا شك تعرض للتمطيط والتمديد من أجل ملاءمة الجمهور الموجه له، وكذلك بحسب قيمة القضية التي يعالجها، وساعات العرض التي تحتتم على المخرج بأن يكييفها زمانياً تجنباً للملل.

وهذا الشكل قد تتضاعف الخسارة الأسلوبية والجمالية، بل الدلالية - المضمونية- مما يؤدي تحول عمل أدبي عالمي ذو نوعية جمالية وفكرية من الطراز الأول إلى عمل أدبي من الدرجة الثالثة، ولكن في بعض الأحيان تعمل القنوات الإعلامية والدعائية على التضخيم من العمل، وتحيطه بهالة إعلامية، تجعل منه عملاً مميزاً وراقياً في بعض الأحيان، مع العلم إنه لم يكن يُنظر له كذلك في أصله، وتلك قضية مستعصية التي صرنا نشهدها اليوم، بحيث أن توزيع القيم الجمالية والأسلوبية والفنية على عمل ما أو اكسابه الشهرة، أو إضفاء العالمية على هذا المؤلف أو ذاك. إنما نشبه ذلك بالوجبات السريعة، بمعنى أنها تسخر لخدمة أجندة مجهولة (غالباً ما يكون وراءها قرار سياسي) لتنتفض أنوار هؤلاء الكتاب أو المترجمين بقدرة قادر، فلا يعود لهم ذكر ولا أثر.

ولعل الشهرة العالمية التي اكتسبها هؤلاء الأدباء نراها أحيانا بسبب الترجمات المزخرفة التي يسعى إليها المترجمون بنية وبقصيدة معلنه أو مبطنه. همهم الربح المادي أو الشهرة، أو إلى ما إلى ذلك من المحفزات الشخصية التي تقترن أو تحدد عملية اختيار النصوص للترجمة. ولهذا يمكن أن نقول، كقراء لا نلام بجهلنا لغة أقوام أخرى، وإن كنا نعرف أو (نتقن) لغة أجنبية، فهذا لا يعني أن الآداب العالمية كلها كتبت بلغة واحدة، فهناك الأدب الروسي والصيني والأمريكي والأوروبي وإلى ما دون ذلك من الآداب التي تختزلها اللغات المنتشرة في العالم.

إن قارئ كهذا -كمثلنا- لا يؤاخذ على رأيه، فإننا نعتقد أن قراءة عمل فيما مضى -قبل أن تتولد لدينا هذه النزعة النقدية- كأن الكاتب الأصلي هو من ترجم، أو أن المترجم هو من كتب العمل. خاصة بالرجوع إلى بعض المؤلفات حيث يظهر على أغلفتها اسم الكاتب بالبند العريض، والمترجم يكون أسفل الصفحة مكتوبا بخط صغير أو لربما يكون في الصفحة الموالية. فتعكف على قراءة العمل مغيبا في ذهنك تدخل المترجم، وأن ما تقرأه إنما هو بوساطة ترجميه، وهو الذي صرنا نستحضره اليم حينما نصادف عملا مترجما، إبداعيا كان أو نقديا أو علميا. بحيث حينما تصادف ركافة في التعبير أو تستعصي عليك معلومة، فإن هذا يستوقفك برهة من أجل تبين الغموض الحاصل في الجملة أو الفقرة، وقد يستدعيك ذلك إلى الرجوع إلى الأصل إذا ما توافر لك. ولكن هذا لا يعني أن كل ترجمة أدبية تنجر عن لغة وسيطة هي ترجمة رديئة بالضرورة. ونحن لم ولن نبخس أية ترجمة كيفما كانت حقها. وبأية نية وردت، ذلك لأن العمل الترجمي ليس وليد لحظة وإنما هو نتيجة عمل مضن ومرهق، وإن بدا إلى البعض غير ذلك، وليس هذا معناه أننا سندسلم لأية ترجمة كيفما كانت. نعم، هناك مجهود وتعب، وهناك معلومة وإفادة حاصلة، نحن مستفيدون من عملية النقل هاته، سواء كانت نية المترجم إيجابية أو سلبية، بمعنى إن كان يريد الإساءة فهو يخدم القارئ من حيث لا يدري، إذ ينهنا إلى أشياء نحن غافلون عنها سواء كانت فينا أو ألصقت بنا وإن كان الموقف إيجابيا فتلك مبلغ وغاية المترجم والقارئ على حد سواء.

"لئن كانت الخسارة الجمالية التي تلحق بالعمل الأدبي عند تعريبه عن لغة وسيطة كبيرة في بعض الحالات، وإن كانت درجتها تختلف باختلاف كفاءة المترجم وأخلاقه وموهبته فإن العواقب السلبية لترجمة مؤلف فكري أو علمي غربي عن لغة وسيطة لا تكون على نفس الدرجة من الحدة، وذلك لأن الجانب الأبرز لمؤلف كهذه هو الجانب المضموني، ولكن ذلك لا يعني البتة أن عواقب كهذه غير واردة في هذه الحالة أيضا بحيث يمكن القول إن لا فرق بين نقل المؤلف الفكري والعلمي عن لغته الأصلية أو عن لغة وسيطة."¹

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 131.

ومما لا يجب أن يغيب عن أذهاننا -وهذا نعتبره من البديهيات- أن تتغير بحسب طبيعتها والجنس الذي تنضوي تحته، فالنصوص النثرية ليس هي النصوص الشعرية، أي إن القيمة الجمالية والأسلوبية والاستعارات والمجاز الموظف في ترجمة الشعر هي غير ترجمة النثر، وهما معا غير ترجمة المسرح. هذا إذا في حضرة النص الأدبي، فماذا إذن عن النصوص العلمية والقانونية والاقتصادية والسياسية؟ لا شك أنها مختلفة تماما في مستوى اللغة ونوعية المصطلحات والمفاهيم التي وكذلك الأساليب النحوية التي تكون جمل النص. وبما أننا نعتبر العمل الأدبي أو الإنساني بشكل عام هو نوع من الأثر الذي يبقى ويعي ويخلد سياقاً فكرياً ومكانياً للعنصر البشري، فنظن أنه من الواجب الحفاظ عليه، لأنه يشكل التراث الإنساني. ونحسب النصوص الإبداعية "أثر وجب صيانتها من الترجمات التي يمكن أن تشوهه. فهناك من بين الذين يترجمون أعمالاً فكرية أو علمية عن لغات وسيطة، من يشوه تلك الأعمال مضمونها وشكلها، ومنهم من يتصرف بأمانة وشعور بالمسؤولية حيال الأثر الذي يقوم بترجمته، سواء قام بالترجمة عن اللغة الأصلية أو عن اللغة الوسيطة. وهناك من يرى بأن هناك تفسيرات لهذه الظاهرة، ويردها إلى جملة من الأسباب منها: عدم رضى المترجم الثاني عن جودة الترجمة السابقة، ورغبته في تقديم ترجمة أفضل منها وأكثر تعادلاً مع العمل الأدبي الأصلي من الناحيتين الدلالية والأسلوبية.

وهذا؛ مما يفرض اطلاع المترجم على الترجمة القديمة وأنه قد أدرك جوانب الضعف فيها. وإنما في هذا الصدد يمكن أن نقول إننا نأينا بأنفسنا عن هذا الطرح أو اتباع هذه المنهجية، نعم يمكن أن نطلع على ترجمة معينة لكتاب القصة قصيرة كما في حالة بحثنا، ولكن ليس من أجل الطعن فيها، ولكن نراعي أحيانا زمن الترجمتين، بمعنى إعادة ترجمة عمل ما بعد عقدين من الزمن ليست هي لترجمة التي نقوم بها للعمل نفسه بعد سنة أو خمس سنوات على الأكثر.

بمعنى؛ أن حتى المفاهيم والمصطلحات والمسكوكات تتغير بتغير الزمن فتتطور بعضها وتموت الأخرى. ولذا هذه وحدها كفيلا بأن تنتج ترجمة مغايرة. ولعل ما يطبع الظاهرة الترجمة هو اتساع استقبال الأدب المترجم عن طريق لغات وسيطة، إن اتساع هذه الظاهرة هو نتيجة طبيعية وحتمية لتقاعس المترجمين عن الرجوع إلى الأعمال الأصلية من أجل ترجمتها، ولذا يمكن أن نعتبر هذه كانت من الدوافع الأولى والرئيسة للقيام بترجمة عمل عربي مغربي ولم نسعى إلى أن نترجم عملاً (مشهوراً) أو (عالماً)، مع تحفظنا على الشهرة والعالمية التي تلتصق ببعض الأعمال.

إن أحكاماً كهذه لن تكون موضوعية ولا منصفة، خاصة فيما يتعلق بالمنتج الأدبي الذي في حقيقته لا يقيم اعتباراً للحدود الجغرافية واللسانية. بمعنى إنه منتج موجه لروح الإنسان. وتاريخ الترجمة في الأدب العربي حافل بالأمثلة التي تؤيد هذه المقولة، فابن المقفع لم يترجم "كليلة ودمنة" وهي أول ترجمة ذات شأن في الأدب العربي، عن لغتها الأصلية، والدكتور سامي الدروبي نقل روايات دستوفسكي عن الفرنسية، وكانت برغم ذلك من أفضل الترجمات الأدبية وأنجحها في الأدب العربي الحديث. لذا فإن جودة الترجمة الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة تتوقف في حقيقة الأمر على مسألتين هما: جودة الترجمة التي اتخذت مصدراً للترجمة

العربية، وكفاءة المترجم العربي/الغربي وموهبته اللغوية والأسلوبية. ولذا يفترض أن تكون الترجمة التي تتم عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي تفوق تلك التي تتم عن لغة وسيطة. ولعل تاريخ حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي حافل بأمثلة لترجمات تمت عن لغة وسيطة، ولكنها فاقت الترجمات التي أنجزت عن اللغة الأصلية دقة وجودة وجمالاً. مع أننا نورد هاتين الصفتين بنوع من التحفظ. ذلك إن جمال الترجمة أو دقتها إنما هو أمر نسبي، ولا يمكن الجزم أبداً بصحته أو دقته. كما لا يمكن ننصب أنفسنا حكماً عليها. بأن نعطي تقييماً لجماليتها وفنيتها.

إن الترجمة الجيدة، في رأينا، هي التي حينما نقرأها يجب أن تطابق الأصل في عدد الكلمات وكذلك التكافؤ اللغوي، بمعنى، من غير المعقول أن يكون شعراً كتب باللغة العربية الفصحى (القديمة) إن صح القول، ونترجمها إلى لغة حديثة وخالية من (التعقيدات) التي أتى عليها النص المصدر. فكأنما نفرغها من ذلك الجانب الجمالي والأسلوبي والفني. خاصة إذا ما علمنا أن الشعر في معظم الأحيان يترجم نثراً، بالإضافة إلى اللغة الحديثة، سنكون بلا شك أمام نص جديد بمعايير جديدة، ولن نتبين إذا ما كنا أمام نص مترجم قديم يعكس حقبة زمنية وإبداعية وثقافية معينة. كون أن هوية النص الأصل قد غابت في النص الهدف. وهنا، مهما بلغت جمالية النص المترجم فإننا بطبيعة الحال لسنا أمام ترجمة حقيقة، ما دام أن روح النص الأصل غير حاضر فيه (طابع الأصالة والغرائبية والعجائبية التي توجد في النص الأصل). فالترجمة الأدبية بهذا المعنى تبقى موهبة وكفاءة وفن قبل كل شيء آخر، ولا يقلل من شأن ترجمة أدبية أنها قد أنجزت عن لغة وسيطة، ولا يرفع من شأن ترجمة رديئة أنها قد تمت عن لغة المصدر الأصلية.

4. - مشاكل خاصة تعترض الترجمة الأدبية.

إن أول ما يمكن أن يكون مشكلا حقيقيا في الترجمة الأدبية هو البنية التركيبية للغة المختلفة، وهذا نعتقده أمرا بديهيا ما دام اختلاف الألسن معطى طبيعى، لذا فالمترجم مطالب بأن يبق العین على جميع التراكيب الواردة في النص الأصل. بمعنى لا يجب أن يقلل من قيمة أية جملة أو عبارة أتى بها النص المصدر، حينما نقلها إلى اللغة الهدف. كما إنه-ونحسب الأمر كذلك -غير مخیر ما بین ما یترکه أو یبقیه من النص المصدر، سواء تطابق ذلك مع اللسان المنقول إليه أو تعارض معه. وسواء كان نثرا أو شعرا، لأن كل بنية تركيبية تنطوي على خصائص لسانية معينة تتضمن إichاءات مختلفة عن أخرى.

ولذا وجب على المترجم ألا يغيب عن ذهنه هذه التفاوتات اللسانية والاختلافات التركيبية والنحوية للغات التي تختلف في درجة تعبيرها المعنى. ذلك أن الحرف أو الكلمة أو الجملة داخل النسق النصي متفاوتة في أشكال الضغط الذي تمارسه على عملية تأويل المعنى الحقيقي للنص. وطبعاً، دون أن ننسى السياق التاريخي والإيديولوجي الذي يحتضن أو احتضن هذا العمل. (يحتضنه في لغة الهدف أو استقباله في ثقافة الهدف)، واحتضانه من قبل اللغة الأصلية وهجرته من تلك البيئة الثقافية الأصلية. لذا فإن العمل الأدبي يصير من الصعوبة ترجمته بشكل مباشر دون أن يتعرض إلى الخسارة أو التشويه، ولكن حينما نكون على علم بهاته الوحدات التي تميزه فإننا نقلل من الخسارة ولا نمنعها.

"Every literary unit from the individual sentence to the whole order of words can be seen in relation to the concept of system. In particular, we can look at individual works, literary genres, and the whole of literature as related systems, and at literature as a system within the larger system of human culture."¹

وهذا القول يفسر دعوة صريحة إلى عدم النظر إلى النصوص الأدبية بشكل إجمالي، أي ألا ننظر إليها من فوق، ولكن يجب أن تؤخذ كل وحدة على حدة بشكل منفرد، وذلك بعدم عزلها عن انتمائها إلى النظام الكلي الذي تنضوي تحته. كون أن هاته الجملة أو الكلمة حينما توظف في سياق أدبي إبداعى معين نكون بشكل مبدئي نعرف البعد التأويلي أو التداولي للحقل الذي أتت منه، وهذا يجعلنا نربطها بطبيعة ونوع الجنس الأدبي الذي تنتهي إليه. ما دام أن الأدب يدخل ضمن نظام عام، وهو النظام البشري الذي ينضوي تحت نظام أعم هو النظام الثقافي العام الذي تحتكم إليه البشرية جمعاء. وتنتظم فيه إطاره عملية التواصل بين الثقافات والحضارات الإنسانية.

"This well-known rhetorical distinction is also important for the classification of meanings. As they get older, some words lose their literal meaning and survival in their figurative usage. Dictionaries have no means of indicating the stages of this evolution and apprentice translators may get it wrong."²

¹ Translation Studies, by Susan Bassinette, 3th edition, Routledge Taylor and Francis Group publishing, London and New York, 2005, pdf, page 83.(PT)

² Comparative Stylistics of French and English ; A Methodology for Translation, by Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, translated by: Juan C. Sager & M. J. Hamed, John Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985 (Benjamin's Library , Jean, 1995), page 62.

وهذا الأمر كنا قد أتينا على ذكره فيما يتعلق بكلمة dwell و live وكيف إن استعمالهما وتوظيفهما صار مختلفا، أو مجازا. إنه من الطبيعي إذن أن يجد المترجم صعوبة أو صعوبات لفهم النص الأدبي لاعتبارات عدة منها؛ اللهجات التي يمكن أن يلجأ إليها بعض الكتاب لدواعي ثقافية واجتماعية تكون أقدر على تمثيلها للمعنى ذات بعد اجتماعي معين كالأضرحة، كالمواسم الدينية، وأحيانا تصادفنا توظيف ملتازمات لفظية تنتهي لحقل اجتماعي معين، تستطيع أن تعبر عن أشياء كثيرة لا يمكن أن تختزلها جمل من الفصحى. وهذه قد يجد المترجم أو لعله يجد فيها صعوبة حينما يريد أن ينقلها إلى لغة الثقافة الهدف.

هناك من الداعين إلى تكييف حكمة، أو مثل شعبي، أو قولة عامة بما يقابلها في اللهجة الأخرى، ولكن هل المترجم يملك هذه الكفاءات اللغوية السوسيولسانية كي يجد المقابل أو المكافئ الدقيق، في اللغة الهدف؟ أي أن الأمر يصعب حتى على المترجم الناطق بلغة الأصل، بحيث يكون، أحيانا، غير قادر على فهم واستيعاب المعنى الحقيقي للنص، وهو يكاد يكون بديهيا ألا يملك نفس الأهلية اللغوية والاجتماعية في اللغة الهدف. ما يعني أن مترجما غير ناطق بلغة النص الأصل سيجد الأمر في غاية الصعوبة إن لم نقول مستحيلا، وإن امتلك ناصية اللغة والكفاءة اللسانية للتعبير عن ذلك في لغته الأم أي لغة القارئ الهدف. ولن يقدر على أن يتبين المعنى في النص المصدر بالقدر نفسه الذي يسمح له بإعادة صياغته في النص الهدف. وقد ضربنا مثالا كالذي جاء في سابق حديثنا، حينما تمت ترجمة عبارة «by the dog» إلى «by God» والتي أبدينا رأينا فيها بصراحة، وعارضنا هذا النوع من الترجمة، لقناعتنا بأنه لا يمكن مثلا أن نستبدل مصطلحا بعبء ديني بمصطلح ذي بعد قانوني في اللغة الهدف، أو مصطلح أدبي بآخر علمي.

إذ نرى في هذا تجنيا على العملية الترجمية برمتها، وهو ما جاء في هذا المثال الذي ذكرنا، أي أن نستبدل كائن غير ناطق حيوان غير عاقل بصفة منزهة عن الخلائق كلها والأكوان، إننا أحيانا مثل هاته الترجمات توجي بالخلفية الأيديولوجية للمترجم، ولكن يغلفها بمعطى القارئ، أو يبرر الأمر بكون الكلمة العبارة قد تدعوا على السخرية في الثقافة الهدف، هذا يدفعنا إلى التساؤل، هل أننا نترجم أو نكتب من أجل حصد الإعجاب والرضى فقط؟ كما هو الحال مع وسائل التواصل الاجتماعي حاليا (فيس بوك مثلا، حيث تحقيق أكثر من إعجاب «like» هو هدف الشخص) بغض النظر عن المضمون عن المنشور. لا نعتقد أن أي نص قد يسلم من النقد سواء من قرائه أو نقاده، فكيف إذن ستسلم ترجمته من هذا النقد، أو عدم الرضى أو عدم القبول حتى؟ إننا بهذا التصرف نكون حصرنا دائرة الإبداع والترجمة في نطاق ضيق وشخصي. في الوقت إن الأدب هو الحالة والمكان معا لتحقيق تواصل فني بين القراء والمرسلين، أو جمهور العامة، على اعتبار أن الرسائل تسافر عبره في الزمن، إن بسرعة أو ببطء. لكن بعض هذه الرسائل تغامر في الدخول في مواجهة من أجل سلك خط جديد لعملية التواصل. لكن هذا لا يتأتى إلا بعد جهد جهيد من أجل عملية الخلق الجديد هاته، أي بعد خلق تواصل جديد مع القراء المفترضين الجدد. a further process of "The translator, then, first reads/translates in the SL and then, through language decoding, translates the text into the TL"

¹ Translation Studies, by Susan Bassinette, 3th edition, Routledge Taylor and Francis Group publishing, London and New York, 2005, pdf, page 87.

إن هذا ما سبق أن ذكرناه فيما مضى من أطوار هذا البحث، كون أن المترجم يقوم بعملية الترجمة للنص الأصل في ذهنه أثناء قراءته. بحيث يمارس عملية تفكيكية أولية للمفردات المستعصية حتى تتضح له معالم المعنى الحقيقية (النسبية) للنص حينما يعاود قراءته للمرة الثانية، ومن خلال هاته الأخيرة يكون قد شخص بعضاً من الصعوبات المبدئية التي قد تعترضه أثناء نقل المعنى، لذلك وهو يطالع النص ويباشره بالترجمة ينصب تركيزه على تلك الكلمات المفاتيح التي هي كذلك أو تهيأت له، ولذا من العبث إن نقول عن المترجم أنه يترجم فقط ولا يؤول، مادام أنه يسعى إلى إعادة انتاج نص ضمن بيئة ثقافية جديدة، وناطقة بلغة غير لغته الأصلية، مما يعني تحول في البنية النحوية والشكلية أحياناً والتركيبية واللسانية أحياناً أخرى أثناء عملية الترجمة. وهو بلا شك مجهود جبار يقوم به هذا الوسيط بين الثقافات الحضارات الإنسانية.

ولذلك، إنها حاجة ملحة كي نترجم كل كلمة من أجل القاء الضوء على كل معنى محتمل. وإن أي محاولة للترجمة لمعنى ظاهر فقط وعدم التركيز على كل مكونات النص وعناصره من شأنه أن يؤدي إلى سوء فهم النص وتقويض سيورته تأويله. ومنه سوء نقل المعنى إلى النص الهدف. ومنه جاء الاختيار بين المقاربات المتعددة للترجمة لتأخذ بعين الاعتبار الرؤية النفعية التي تعتمد طرق ومناهج مختلفة في مختلف العمليات الترجمة. التي يتم تبريرها تبعاً للأهداف والغايات المختلفة من طرق المترجمين والقراء على حد سواء. وهي المقاربة التي ترى أن العملية الترجمة للعمل الأدبي تمر بنوعين من الترجمة يمكن أن نسميها ترجمة داخلية وترجمة خارجية.

فالترجمة الداخلية هي التي يقوم بها المترجم بينه وبين النص فقط، حيث يوظف كل الآليات النقدية والمخزون المعرفي والكفاءة اللغوية من أجل فك شفرة النص. سواء بالاقتراح أو الإضافة أو التشذيب أو الاستبدال أو التغيير إلى أن تتضح له الرؤية. ثم الترجمة الخارجية وهي التي يقوم بها في اتجاه القارئ الثاني بعد أن كانت متجهة نحو القارئ الأول (المترجم)، وبعد أن يكون قد استقر رأيه أو اختياره، أيضاً، على عدد من العناصر التي ستشكل نصه الجديد (القديم).

إن المترجمين يدعون إلى توظيف كل الأساليب والتقنيات التي من شأنها أن تساهم في تأويل النص المصدر، وأن يفرضوا إمكانيات الكتاب حينما ينتجون النص الهدف.

"This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between "original" and "translated" writings,"¹

أي إن هناك من يعتبر أن لا فرق بين الترجمة والنص الأصل، ونحن نؤكد هذا الطرح من وجهة نظرنا ما دام معاً (المترجم والكاتب) يسعيان إلى إيصال نفس المضمون أو الرسالة. إذا ما استثنينا الاختلاف المتعلق بكيفية وتقنية إرساله، أو طبيعة والوعاء أو القناة المسخرة لهذه العملية. بمعنى أن نفس الرسالة ممكن إرسالها عبر حاملين لغويين مختلفين؛ اللغة المصدر واللغة الهدف. باعتبار الكاتبين معاً لهما نفس الأهمية. وإن كان بدرجة متفاوتة من ناحية ضبط المضمون، وهذا بديهي ما دام أن الكاتب الأصل هو صاحب المبادرة أو النية

¹ The Translation Studies Reader, edited by Lawrence Venuti, Advisory editor: Mona Baker, Routledge, London and New York, 2004. Page. 193. (PT)

الأولى للكتابة أو الدفاع عن قضية أو فكرة ما، دون أن نستثني من ذلك المترجم أيضا الذي تبني الفكرة والموقف نفسه، وإن كان لا يمثله بالدرجة التي يتوخاها. إلا أنه يحاول عبر الترجمة نقل هذه المعلومات أو الفكرة إلى القارئ الآخر ويتشاركها معه. لأنه بحال من الأحوال لا يمثل آراء المجتمع أو خلفياته الفكرية لوحده بل أحد لبناتها الأساسية ضمن النسق الكلي لهذه المنظومة الثقافية لهذا المجتمع أو الحضارة.

"It does not require a great deal of translation experience to know that words must be considered not only individually but also and above all in relation to their associations."¹

إن الترجمة بمعناها التقليدي المعروف إنما هي تحويل في الشكل والبنية للنص المصدر إلى اللغة الهدف. بمعنى آخر هو تحويل أو تبديل العناصر النصية للنص المصدر بما يقابلها في اللغة الهدف. أو كما يقول نايدا أن الترجمة تشمل إعادة إنتاج المكافئ الطبيعي التقريبي في اللغة الهدف، من خلال المعنى من جهة أولى ومن خلال الصيغة أو الأسلوب من جهة ثانية. فيقول إن الترجمة:

"Consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message first in terms of meaning and secondly in terms of style."

ويمكن أن نستنتج من هذا التعبير أن الترجمة إنما تسعى إلى أن تنتج نفس ردة الفعل عند قارئ اللغة الهدف، من خلال إعادة إنتاج هذين المكافئين، للمعنى والأسلوب. وإذا ما قمنا بجرد للتعريفات فسنعدها تتوابع على مبدأ يكاد يكون موحدا هو أنها كلها تكون من أجل هدف واحد، غير أن الاختلاف يكمن فقط في كيفية الترجمة، وقلنا هذا في أكثر من موضع في هذا البحث. ذلك أن كل نظرية ترى الترجمة أو تطبيقها من منظورها الخاص.

ولذا، فإنه مهما اختلفت الرؤى -كما قلنا مسبقا - حول طبيعة هذه النظرية أو تلك، يبقى هم وهدف الترجمة واحد ووحيد؛ هو تحقيق مطلب التواصل (الثقافي والحضاري) بين الشعوب والأمم. ونقل تجاربها والاستفادة منها. إلا أن تحقق هذا لا يتأتى بنقل المعنى الإجمالي أو الكلي للنص وحسب، وإنما يجب نقله ضمن وعائه، وبخلفياته الاجتماعية والثقافية حتى لا ينقص من أثره. وبالتالي من تأثيره في المتلقي. وهو ما يدعوا إليه أيضا جورج مونا 1976 Mounin، أي حينما نترجم لا نكتفي فقط باحترام البنية اللسانية واللغوية للمعنى داخل النص، وإنما المعنى العام للرسالة بحمولتها الثقافية والمرحلية. أي بالحفاظ على تلك الخصوصيات الفردية والهويات الخاصة لكل منهما. دون السماح بهيمنة واحدة على حساب الأخرى. دونما كما يقال بطلاق أو وفاء تام بلغة الوصول. "إن الترجمة الأدبية كما يقول لويس جوليكور Louis Jolicoeur هي أولا ميل نحو العمل المراد ترجمته وهذا الميل نابع من جمال النص والتأثير المولد في النص المترجم مرتبط فيما يرتبط به بجمالية النص."² بمعنى أن القصيدة من وراء فعل الترجمة إنما يكون نابعا عن قناعات معينة أو مشفوعا

¹ Comparative Stylistics of French and English ; A Methodology for Translation, by Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, translated by: Juan C. Sager & M. J. Hamed, John Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985 (Benjamin's Library , Jean, 1995), page 87

² المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2014، ص112.

بنتائج محددة، ولذلك فاختيار نص معين للترجمة يكون بتبصر من المترجم، بحيث لا يترجم بغاية الترجمة ولكن تحددها غايات وأهداف، كما هو غاية وهدف ترجمتنا لبعض قصص الكاتب جمال بوطيب.

ذلك أن "ما هو مائل أمامنا في النصوص الأدبية المراد ترجمتها هو إمكانيات المعاني لا المعاني نفسها. كما أن الصياغة الفنية تفر من بين أيدينا ساعة إخضاعها لنظام صياغة جديدة، ويتجلى هذا خاصة على مستوى الإيقاع والأوزان فيما يخص الشعر والصور. لذا تبقى مهمة نقل هذه الجواهر غير ذات جدوى في الترجمة الإبداعية."¹ ونقول إننا سبقنا أن عالجنا من وجهة نظرنا أو أبدينا موقفنا فيما يخص هذا المنحى. فالمهم فيما يتعلق بالترجمة الأدبية، "هو ضرورة تشبع المترجم بالثقافتين معا، حتى ننقل بسهولة وأمانة من مفهوم في لغة إلى نفس المفهوم في لغة أخرى"². لو أننا ليس دائما مطلبا متوافرا، لذا دائما ما نستحضر قول الجاحظ، القاضي باستحالة الكفاءة عند المترجم في اللغتين، بمعنى هذه قناعة قديمة توصل إليها الفلاسفة والنقاد منذ القدم. ولعلها نتائج ممارستهم للعملية الترجمية، أي أنهم لم يكونوا ينظرون فقط. أو يدلوا برأيهم في الموضوع أو حول ظاهرة معينة بشكل نظري، ولكن تكون قد أملت عليها الممارسة قبل كل شيء.

وإن الدعوة إلى تملك هاته الكفاءة لدى المترجم إنما هي لتقرب القراء من بعضهم، وألا تجعلهم غرباء عن النص الأصلي. إلا أنه يظل شرطا قاصرا عن الكمال، وتمام الإنجاز. كون يصعب أو يكاد يكون مستحيلا إيجاد مترجم له هذه الملكة الموسوعية ضمن بيئته الفكرية والجغرافية، فما بالك بإحاطته لبيئتين وجغرافيتين مختلفتين معا، وهو أمر مستبعد لكنه ليس حكما قطعيا، فكما هو معلوم باستحالة مطابقة النص المترجم للنص الأصلي، ينسحب الأمر نفسه على تكوين المترجم وموسوعيته، وتظل النقطة المشتركة بين هذين الاثنين معا هو النسبية. هذه الأخيرة "تكون مسيرة من جهة، بالإدراك والمواقف الذاتية، ومحددة من جهة أخرى، بالوضعية السوسيوثقافية وبالوضعية التي يجد فيها المترجم نفسه وهو يحاول إحداث نوع من الملائمة أو التوافق بين ثقافة المصدر وثقافة الهدف"³ لذلك، تصبح عملية الترجمة نوع من الإدراك المغاير والانفتاح اللامحدود في الفهم لطبيعة النصوص المترجمة.

هذا لا يمنعنا من القول بأن المترجم على اختلاف وتنوع لغته، وإدراكه ينخرط في عملية فهم خاصة به تختلف من مترجم لآخر، لنفس النص الأصلي وأحيانا بنفس اللغة. فحينما نترجم مثلا نصا أصليا من اللغة الصينية إلى العربية وبعده نسكبه في لغة غيرها كالإنجليزية فإن درجة الفهم والإدراك لمضمون النص وفنيته قد تختلف من مترجم إلى آخر. فالمترجم الذي ينتمي إلى البيئة الغربية ليس كمن هو ابن بيئة عربية. بالإضافة إلى تفاوت تكوينهم وتحكمهم باللغة المنقول عنها، وطبيعة النص وهويته. قد يكون النص كتب بالصينية ولكن بأنامل كاتب صيني مسلم أو العكس صحيح، وها هنا تأتي الصعوبة بمكان، في نقل هذا الأثر بمحتواه الفكري

¹ الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، تأليف: د. حميد الحمداني، مطبعة أنفو برنت، ط. 1، 2005 ص13

³ الترجمة الأدبية التحليلية، حميد لحمداني، مطبعة أنفو برنت، الطبعة الأولى، 2005، ص115.

والعقائدي والإيديولوجي الذي قد يكون أحيانا مضمرا وقد لا تسترعي انتباه هذا المترجم أو ذاك له، حسب فطنته وتشبع فكر المترجم، وهدفه من ترجمة هذا الكتاب أو نقله هو بإعلان النية أو بإضمارها أيضا لذلك.

إن بلوغ المثالية في الترجمة أو ما يعرف بمفهوم المطابقة، يكاد يكون أمرا معجزا تحققه. إذا ما اعتبرنا العملية الترجمة دينامية تفاعلية بين ذات المترجم والذات المبدعة، بجعل حوار الحضارات والثقافات مجسدا أثريا عبر الكتابة، قبل أن يصير واقعا عبر السفر ومخالطة الآخر. من هنا تأتي طبيعة التدقيق للنصوص، بالابتعاد عن أحكام القيمة، والفهم المسبق لها، أو بالانطباعات الأولية عنها التي قد لا تفيدنا في أن ننجح في إقامة حوار مع النصوص التي نحن بصدد التعامل معها ونقل الآثار التي تكتنزها.

هناك من يقول بأنه متاح للمترجم نطاق واسع من التأويل والتصرف يسمح له بتكييف الدلالات وإدخال التعديلات التي يفرضها المزاج الذاتي الخاص، أو تفرضها المعطيات الثقافية والحضارية التي تحيط بالنص. وهذه معضلة أخرى قد تسقطنا فيما لا يبتغيه مضمون النص في الإفصاح عنه. فحينما نحضر مزاجية المترجم قد يسهم في التحكم في عملية الترجمة عن طريق حضور الأنا التعسفي لإدراك مضامين النص، مما قد يجره على تكييف محتوى النص خارج النص الإطار الذي وضع له أو فيه.

نعم، قد تختلف قراءة المترجم عن باقي القراءات، لكونها لا تكتفي بالتلقي، بل تهئ موضوعا لعملية إبداع وإرسال أخرى، في قنوات لغات ثانية. ورغم ما قد يشوب هذه العملية الإبداعية الجنيصة من تشوهات فنية وأسلوبية، فقد تجني على العمل وتنقص من قيمته وتبخس من جماليته التي هي غير ذلك في شكله الأصلي. فهي، إذن، قراءة تنتظرها في الأفق قراءات أخرى. فالترجمة من هذه الناحية ليست بعملية إبداعية حقيقية، بل هي وصيفة اللحظة الإبداعية الحقيقية التي أنتجها الكاتب وأبدع فيها.

وإذا ما أنت أمام نص إبداعي فأنت في مواجهة سيل من القراءات وتجدها، أولها قراءة الكاتب إذا ما فكرت يوما في أن تنسب هذا العمل إلى نفسك وتعتبره إبداعا، وهو الذي سهر من أجل ذلك ليالي، واستغرق منه سنين طويلة، لتصنع إبداعا جديدا يركب على موجة النص الأصلي. "لكن هناك من يرى أن عملية الترجمة لنص أدبي معين هي إبداع في الوقت نفسه قبل أن يكون مجرد نقل لأسلوب أو وحدة معجمية، أو صورة شعرية، لذلك يصعب أن نجد نص مترجم مطابق للنص الأصلي، بل يصبح نصا جديدا بمقومات فنية دلالية وجمالية أخرى"¹. بينما نرى في هذا الصدد أن العمل المترجم، أو النص الجديد (المترجم) لا يمكن بحال من الأحوال، أن يكون أصلا، وإن حصل على أوراق ثبوتية، ونال جنسيته، فيما يماثل هذا المعنى. فسيظل مرتبطا بأصوله، وأن أي صعوبة تواجه القارئ أو الناقد أو الباحث في تلقي النص المترجم سيكون مضطرا لأن يعود إلى الأصل، فتصبح تلك الجمالية والفنية الأسلوبية في مهب الريح، فتضيع جهود المترجم سدا، ويطفوا صوت المؤلف الأصلي من جديد. لذلك فالادعاء بأن ترجمة نص هي ولادة نص جديد نراها مبالغة وسطوا على ملك الغير (الفكرية

¹ مجلة مقاربات عدد 16، المجلد 8، 2014، ص 15.

والعلمية) وأحيانا إيديولوجية المترجم قد تعصف حتى بعقيدة المؤلف الأصلي، حين نقلها إلى اللغة الهدف. لذا، فشمسية المترجم وتكوينه تحضر بشكل تلقائي وتتدخل بشكل تطفي في عملية الترجمة.

تعد الترجمة الأدبية، إذن، مذ وجودها إلى الآن، ظاهرة ثقافية، على درجة كبيرة من الأهمية بما تحتويه الكلمة من الجدال والنقاش. هذا الصراع الذي يراوح بين إمكانية التكافؤ والتناظر بين الترجمات وبين النصوص الأدبية الأصلية والأجنبية. ولعل ظهور الترجمة قد ولد ما يعرف بالترجمة النقدية أو التحليلية التي هدفها الأول والأخير هو محاولة التمييز بين الجيد من الرديء من الترجمات"

ومن الملاحظ أنه قل أن سلمت ترجمة أدبية من النقد، إن بصورة مكتوبة، مثلما فعل الناقد العربي اللبناني ميخائيل نعيمة بصورة مكبرة في كتابه "الغريال" حيث تناول ترجمات لبي زيادة وخلييل مطران بصورة نقدية، أو بصورة شفوية، مثلما يحدث في المجالس الخاصة التي كثيرا ما يتعرض المشاركون فيها بالنقد لترجمات أدبية، ولكن ذلك النقد لا يكتب و لا ينشر لهذا السبب أو ذلك.¹ ولعل أي باحث أو مهتم بميدان الترجمة سيعرف حجم المعارك الأدبية والدراسات النقدية التي أثرت حول هذه الظاهرة (الترجمة). ولا يخفى على أحد أن المجلات والصحف تعتبر أولى المنابر والمسارح التي تجرى عليها هاته المعارك، وكذلك حقن تجارب إن صح القول بذلك، لعدد الأنواع الأدبية التي كانت تظهر أو تبزغ مع كل حقبة زمنية.

¹ هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. عبده عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى، 1995، ص 24.

• - تركيب

يمكن أن يستخلص، مما سبق، أن الترجمة كما الكتابة بلغة أجنبية يحققان هدفا مزدوجا: الهدف الأول يتمثل في مواجهة الهيمنة الثقافية المتشعبة النظرة الأحادية والتي تدعوا إلى الاعتداد بثقافة الأنا. ومن ناحية ثانية يسهمان في الارتقاء بالثقافة الوطنية إلى مستوى الكونية، مادام أن الترجمة كونية في الأصل وتعتنق، كما قلنا، كل الديانات وتشجع بكل الإيديولوجيات وتنصهر في كل الحضارات. لذا هذا الفعل الكوني الذي تمتاز به الترجمة يجعل من النص المترجم يتبوأ تلك المكانة العالمية أو الكونية التي تتحقق له عبرها. حيث "إن الفكرة الأساسية من كل هذا هو تحقيق الانصهار الثقافي، دونما إقصاء للهويات الفردية. بل هو انصهار يتواز مع حوار مستمر، فالتواصل الثقافي هو بذل المجهود في السير نحو الآخر، الذي لا شك الكل فيه رابح".¹

لا شك أن المتأمل في تعريف الترجمات، سيصطدم بأكثر من تعريف بأكثر من موقف أو رأي، تختلف باختلاف الدارس أو الممارس، كل حسب وجهة نظره، أي في الوقت الذي نجد فيه بعض التعريفات التي تركز على الهدف والغاية من الترجمة، نجد أخرى تركز على الترجمة نفسها، باعتبار المترجم كوسيط في العملية التواصلية بين النص المصدر والنص الهدف (أي إنه وسيط بين ثقافتين وشعبين وحضارتين) كما أن مهمته أو مهمة الترجمة بشكل عام كما يقول تيتلر هي أن تحدث الأثر نفسه على القارئ الهدف كما الأثر الذي أحدثه النص الأصلي على القراء الأصليين. ولذا ما يمكن أن نختم به قولنا هو أن الجدل نوع من البعث. بمعنى حينما نجادل بشأن قضية أو فكرة أو موضوع أو ظاهرة ما، كحال الترجمة ها هنا، فإننا نبعث هذا الموضوع من جديد، ونعطيه حياة أخرى، بالنبش دواليبه، ومحاولة اكتشاف سر بقاءه أو سبب زواله. وهذه بطبيعة الحال تجعل الموضوع دائما يحظى بالراهنية في معالجته، ولحال موضوعنا "الترجمة" خير دليل على هذا، أي إنها، ومنذ القدم، عرفت الجدل واحتدم حولها النقاش، وأثيرت بشأنها قضايا ودراسات. وهو ما يعطينا فكرة بديهية حول عصيان هذه الظاهرة على التعريف أو الدراسة.

وتكفي الإشارة إلى أن الترجمة الأدبية "كانت المنطلق الأساسي في ظهور أجناس أدبية جديدة وفي إعادة النظر في تقنيات أجناس أدبية سائدة، كما كانت الترجمة الأدبية أداة فعالة في الاطلاع على مستجدات التنظير النقدي وآليات تحليل الخطاب".² ولعل الكم الهائل الذي تزخر به المكتبات العربية من دراسات نقدية معربة من لغات العالم يعكس هذا. ولذا اعتبر هذا المخزون من الكتب المعربة نوعا من التطعيم الفكري والنقدي والبيداغوجي والمنهجي الذي قوم اعوجاجا وأصلا تنظيرا، فكان أن ساهم في الرفع من مستوى تلقى النصوص أو إبداعها أو نقدها. فلا أحد يستطيع أن ينكر الدور الذي نهضت به الترجمة الأدبية في الانفتاح على ثقافة الآخر والانفلات من الانغلاق والتقوقع حول الذات، لتخترق الآخر عبر لغته الأصلية. تستفيد منه ما يغذي

¹ الحوار الثقافي بين الترجمة والإبداع، د. الجلال الكدية، كلية الآداب - ظهر المهراس (مقال)، الترجمة الأدبية. قضايا نظرية وتطبيقية مجلة دفاتر ثقافية، العدد 2 - 2013، مطبعة أنفو برنت، 2013، ص 93-94.

² مجلة مقاربات للعلوم الإنسانية، العدد 16، المجلد 8، 2014، مطبعة أنفو برنت-فاس، ص 9.

مخزونه اللغوي والأسلوبي، ويضخ في لغته دما جديدا يجعلها قادرة على المساهمة الثقافية وعلى الإسهام في تقارب الأفكار وإغناء الحضارة الإنسانية.

إنه من الواجب التذكير بأن الترجمة ليست هي ذلك السؤال المتعلق بنوعية اختيار الترجمة، أي هل حرفية أو حرة، بقدر ما هي عملية تسعى احترام نقل المعنى من النص المصدر من جهة، وباحترام البنية التركيبية والنحوية للغة الهدف من جهة ثانية. وإننا بموجب هذه التجربة البسيطة والمتواضعة، يمكن أن نقول إن لا اختيار موحد أو معين يتعين على المترجم سلوكه، كما ليس هناك طريقة معينة أو موحدة لفرضها على القراء في كيفية قراءة عمل ما. ولذلك كما يدعوا وداربيلنيه وفييناى إلى المزج بين النوعين، آخذين بعين الاعتبار معنى المفردات لوحدها، وكذلك المعنى الكلي للكلام الذي يحمله سياق النص. ولذلك فإن قول أوكتاڤيو باز (1970) Octavio Paz لخص هذه العملية بشكل جميل – ونحن نتفق معه جملة وتفصيلا – أي أن العمل المكتوب في أصله إنما هو تحصيل حاصل، أي أنه نتيجة حتمية لترجمة "شفهية" أو "باطنية" ترجمت أحرفا وكلمات. أي النصوص دائما في حركة دائبة من الترجمات.

"Each text is unique, yet, at the same time it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself is essentially a translation. In the first place it translates from the non-verbal world. Then, too, each sign, each sentence, is the translation of another sign, another sentence."

ونحن، هنا في هذه الأطروحة المتواضعة، أردنا أن نبقي رأينا ونأخذ ببعض المواقف والاتجاهات في هذا الموضوع، لكن ليس من باب التبعية، بقدر أخذنا ما وجدناه يتمشى وممارستنا الجينية للترجمة -على الأقل في بداية هذه السيرة- فإن كنا قد عارضنا موقفا أو تبيننا رأيا فإنه لا شك يعود إلى التجربة القصيرة جدا، وإلى القصور الذي يمكن أن يطال معرفتنا -وهو حاصل بلا شك- بخصوص الدراسات التي تناولت موضوع الترجمة، ونحن أعجز كفرد أن نلم بكل الدراسات والآراء التي اشتغلت على موضوع الترجمة، أو عالجت قضاياها. وما دام أن التواصل خصيصة إنسانية وضرورة ملحة إن لم نقل فطرية، بين المخلوقات (منها البشر)، خاصة وأن اختلاف الألسن وتنوعها، وما تنطوي عليه من اختلاف في القيم والمبادئ الثقافية والاجتماعية وغيرها، جعل من الترجمة ضرورة ملحة أيضا لتحقيق هذا التواصل من خلال تحقيق التبادل المعرفي والفكري، ولذا فهي عملية أو لنقل ظاهرة ملازمة للبشرية منذ القدم، وأن يحصرها بحث أو يحيط بتلابيبها دراسة أو مئة، إنما هو ضرب من الخيال. ونحن في أنفسنا نعتقد إننا أزحنا من أمامنا بعض الشوك من أجل الوصول إلى هدفنا هو ترجمة هاته القصص العربية-المغربية من أجل اطلاع القراء المفترضين ببعض ما يزخر به أدبنا وأدباءنا المعاصرين.

(المبحث الثاني)
تقنيات الترجمة (الأدبية)

• توطئة

من المعروف أن اللغات ليست فقط عبارة عن تصنيفات لمجموعة من المفاهيم العامة والكونية، وإلا لكان عملية الترجمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف أسهل وأيسر، ولكنها ليست كذلك، بمعنى أن تصنيف اللغة لهذا المفهوم أو لهذا الحقل الميداني، قد يكون هو غيره في اللغة المقابلة (الهدف)، ومختلف عنه تماما، ذلك لأننا - نعتقد - أن كل لغة لها تصنيفها الخاص للكلمات، والحقول المعرفية، والفكرية أو الميدانية (العلمية)، وهو ما يشكل أحد أكبر معيقات الترجمة، التي هي في حد ذاتها عملية نقل أو تحويل خطاب مكتوب أو شفوي من لغة المصدر إلى خطاب مكتوب أو شفوي أيضا في لغة الهدف. إنها بشكل عام إعادة إنتاج نصوص مختلفة - دينية وعلمية وفلسفية وأدبية (وهو ما يهمنا نحن في هذا الجانب، مادام اهتمامنا جاء منصبا على الكتابة الإبداعية ومعها الترجمة الأدبية) - في لغات مختلفة. بغية انفتاحها على جمهور أوسع من القراء. لأن بقدر الهوية التي بين اللغتين تكون الهوية بين الثقافتين، ومنها تزداد الفوارق ويصعب معها بذلك نقل الرسالة أو تحويلها بين اللغتين.

نستنتج من هذا، أن تلك الفوارق الصارخة أحيانا بين النظامين اللغويين، يؤدي لامحالة إلى الفوارق الثقافية، مما يصعب من مهمة المترجم، حينما يسعى إلى نقل أو تحويل هاته الخصوصيات اللغوية - الثقافية من لغة نص المصدر إلى لغة نص الهدف. ولعل النصوص الأدبية والإبداعية بشكل عام حبل على بملل هاته الصعوبات الثقافية والاجتماعية التي ترد ضمن أسطرها. بدءا من الأسلوب إلى توظيف الحكم، والأمثال وغيرها. مما يعني تحويلا كليا في معنى النص.

ولعل الممارس لفن أو علم الترجمة يدرك ما نقصد بهذا الأمر، أي إن مثل هاته العبر والحكم والأمثال تغيب عن عديد من مكونات المجتمع، وإن كانت تمثل عمق الهوية لكل فرد منه. غير أن هذا لا يعني دائما أن أي فرد من أفراد المجتمع له هذه الموسوعية من الاطلاع على جل هاته الحكم والأمثال الشعبية والفصيحة. ولذا، أحيانا، تطرح مشكلا تأويليا. أو تصبح حجر عثرة أمام تمثيل المعنى الحقيقي للنص حتى من طرف القارئ الأصلي، فما بالك بالقارئ الغربي. ولذا، يجد المترجم (نفسه) في موقف صعب، بحيث يستعصي عليه تمثيل المعنى الذي يخبئه، وإذا ما نجح (ويجب أن يفعل) يصدم بصعوبة أكثر حدة حينما يريد أن ينقل هذه الحكمة (أو على الأقل محتواها) إلى اللغة الهدف. فتنتابه الحيرة بين الترجمة المباشرة (الحرفية)، وهنا يمكن أن يخرج أو ينتج عن ذلك ترجمة سخيفة أو مضحكة أو مثيرة للسخرية، وقد لا تفي بنفس الغرض في اللغة الهدف كما فعلته في اللغة المصدر، بمعنى أن في بعض الأوقات تكون الحكمة هي أصل الفكرة أو كنه العمل. بحيث تحتل مكانة رئيسة ومحورية داخل جسم النص. ولكن تصبح ثانوية أو هامشية أثناء عملية النقل. بحيث تفقد تلك المحورية التي كانت لها في النص المصدر، وهنا كمن يترجم

الشعر، حينما يُضحي بالوزن والقافية، ولو بدرجة أقل حدة، كون المترجم يجنح إلى الترجمة غير المباشرة (الحرّة)، التي تمنحه حرية التصرف في إعادة صياغة المثل أو الحكمة، حينما لا يجد لها مكافئاً، فنكون أمام نتيجتين، أحلاها مر، إما فقدان قيمة ورونق وجمالية ذلك التوظيف للحكمة أو المثل -ونعلم وقعها على مسامع القارئ الأصل- أو بإيجاد مكافئ لها دون أن تفي بنفس الغرض المنوط بها. لأنه يستحيل أن نجد حكمة أو مثلاً شعبياً ينتميان لثقافة ومجتمع مغاير بأن يعبرا على نفس الحالة أو الموقف بنفس التأثير والروعة والدهشة.

ومما هو معروف، ونراها بديهياً -فيما يتعلق بتقنيات الترجمة ومنهجيتها- أن لا أحد (مترجماً) كان ينكب على ترجمة نص معين من المحاولة الأولى، ذلك أننا لسنا أمام -ضربة حظ- كي نستطيع أن نقرأ ونفهم ونترجم ونعيد صياغة النص دفعة واحدة. سيبدو غرائباً لو ادعى أحد ذلك. إذ يحدث ألا نفهم الخطاب الشفهي المباشر، أحياناً، وأن كان ذلك وجهاً لوجه، فما بالك أن نكون أمام نص صامت. لا ينطق ولا يجيب إلا إذا أنطقته. أو استنطقت، ونعلم مسبقاً تبعات عملية الاستنطاق وما تنطوي عليها. ذلك أن النص لا يدافع عن نفسه، وإن كنت خاطئاً أو صائباً فلا يقومك ولا يرشدك. بمعنى، إنه مهما تحاملت عليه أو غاليت في تأويله فإنه يظل مسالماً، إلى أن يجيء من ينصفه (قارئ أو ناقد أو مترجم أو مفسر آخر). لذا فالنصوص تعيش كثيراً ولا تشيخ، لأنها في نظرنا لا تدخل في حوارات وسجلات مع من يباشرها، وكأنني بالكاتب قد برمجت على هذه الصفة ورباها على هذا السلوك. لأن الكتاب لا يفصحون عادة عما تكتنزه نصوصهم. فيبرمجونها على الصمت والأدب في الحوار، فلا نجد كاتب أو كتاب قد عارض رأياً أو ناهض موقفاً أو ادعى معرفة أو طعن في فكرة. إنه قد يفعل، ولكن بينه وبين نفسه، ولا يفصح عن ذلك إلا لمن يملكون الكفاءة اللغوية والنقدية والأدبية للتجاوز معها (أي النصوص) والدخول في سجلاتها (أي الأفكار).

1. تقنيات الترجمة الأدبية.

إن مباشرة لنص بترجمته، لابد من بعض التقنيات -التي كما قلنا بديهية- مسلم بها- أثناء العملية الترجمية. ولعل تجربتنا الشخصية -المتواضعة- في ترجمة بعض قصص جمال بوطيب جعلنا ننهج طريقة أو تقنية معينة، تكون أحيانا، بشكل تلقائي وإن كان نايدا قد أشار إليها في تنظيراته ودراساته، لكن من خلال تجربتنا، نقول إن هاته التقنيات التي أتى على ذكرها أو بعضها منها إنما وجدنا أنفسنا نمارسها أو نشتغل بها دون أن يكون لنا علم أو معرفة نظرية مسبقة عن بعض طرائق وتقنيات الترجمة.

سيقول قائل: كيف تترجم -وعلى الخصوص نص أدبي- دون الاطلاع على مضامين النظريات والمنهاج التي سبق إليها المنظرون والممارسون؟ إننا يمكن أن نجزم القول بأن ممارسة الترجمة أسبق عن نظرياتها ما دام الشرط اللغوي و(المعرفي) بدرجة معينة يخولان القيام بهذه العملية، (وإن كنات معرفة متواضعة). بمعنى: ما أتت به النظريات أو المناهج إنما هي محاولات لتأطير عملية الترجمة ولم تكن -ولن تكون- قانونا أساسيا بموجبه تتم عملية الترجمة وبموجبه يقبل العمل. أن تترجم ليس معناه أن تمتلك رخصة. كما المرشد السياحي، فأحيانا المرشد (غير القانوني-بدون رخصة -) يكون أقدر معرفة وأمهر تواصليا من ذلك المرشد (القانوني -برخصة -)، وهي حالة المترجم، بمعنى هناك من لا يملك أو لم تتح له فرصة تحصيل لشهادة التي تخوله ممارسة (مهنة الترجمة)، ولكن أقدر فكرا واطلاعا وأبرع أسلوبا من مترجم (معترف به). وهذا ليس حكما قطعيا، طبعا. ولذا فإننا في حالة الترجمة الأدبية ننفي عن المترجم صفة المهنية. وقلنا بأن هذه الاستراتيجية في الترجمة تقتضي منا ما يلي:

أ - تحليل اللغة المصدر واللغة الهدف،

ب - تحليل (عميق) للغة المصدر قبل البدء أو محاولة الترجمة.

ج - إبداء بعض الارتسامات أو الأحكام المتعلقة بالمعنى التقريبي.

وهذا التقنيات أو الاستراتيجيات توضع وفق تنظيم معين، بحيث يجب دائما إعادة تقييم محاولات الترجمة للعبارة أو المفردة ومقارنتها بترجمات سابقة للنص الأصل نفسه إن وجدت، والتي تعتبر جوهر العملية الترجمية، ويكون ذلك عبر مدى القارئ الهدف بهذه الترجمة و تحليل الانطباعات والارتسامات التي خلفته لديه الترجمة في ذهنه، أي كما هو الحال مع المخرج (المسرحي) المبتدئ، حينما يستفسرنا عن رأينا في العرض المسرحي بحكمنا كمشاهدين معنيين بدرجة أولى، ويستقي النتائج من وراء آرائنا وأحكامنا وإن كنا مخطئين أو جاهلين بهذا الفن، وهو الشأن نفسه مع المترجم، بحيث إن عرض العمل المترجم (المسودة النهائية) على أنظار قارئ هدف، سيغير من معطيات كثيرة وسيلهم المترجم إلى مواطن الضعف وسينبهه إلى أماكن ضعف فعالية التواصل في النص.

ويؤمن سيجنويت (1989) Seguinot أن هناك ثلاث استراتيجيات كبيرة على الأقل ينتهجها المترجمون

وهي:

1. "الترجمة بدون التدخل في النص أطول مدة ممكنة.
2. تصحيح الأخطاء السطحية بشكل آني.
3. ترك عملية تقويم جودة الأخطاء الأسلوبية في النص إلى مرحلة المراجعة."¹

إلى أن اتخذ هاته التدابير الاستراتيجية في العملية الترجمية، لا يمكن أن يقدم عليها المترجم إلا بوعي سابق منه بها، وهو ما يؤكد لويستشر (Loescher) عن استراتيجية الترجمة بالقول:

"consciousness is what distinguishes strategies from these processes that are not strategic."²

وتبعاً لهذا الرأي فإننا نرى أن وعي المترجم بإمكانية استخدام هاته الاستراتيجية دون غيرها، أو قرار اعتماده هذه التقنية أو اتباع هذه المنهجية لا يأتي عبثاً. وإن كان يمارسها، أحياناً، بشكل تلقائي، حيث تخضع هذه الاختيارات إلى الضغط والحاجة التي تخلقها الصعوبة الكامنة في عملية التحويل أو النقل لمعنى لنصوص. بمعنى لا يمكن أن نترجم دون أن نقارب أوجه التباعد والتماهي الممكنة بين اللغتين، وتواشج، أو تنافرها بين الثقافتين.

وإننا -وكأي مشغول على الترجمة- إنما ننظر إلى النص من زاويتين، أو نشتغل عليه عبر جزئين كبيرين: أولهما؛ النظر إلى النص في مجمله، من خلال نظرة عامة بانورامية حول المعنى الإجمالي له. وثانيهما؛ نظرة تجزيئية للنص. بحيث نقسمه إلى أجزاء؛ محاولين أن نستشف المعنى الذي يروم تقديمه أو يختزله كل جزء من النص. إذ نعتبر أجزاء النص كشرايين، أو كأودية تصب في البحر (المعنى الإجمالي للنص). ولذلك لن نتبين المعنى الحقيقي إلا بتكامل الإثنين معاً. وإن ترجمة كل جزء لوحده وملاحظة فاعلية تواصله مع باقي الأجزاء من الممكن أن يعطي نصاً مترجماً مفهوماً يحمل معنى معيناً (بنسبة مئوية منطقية ومعقولة) قريباً من محتوى النص المصدر.

وحسب ما ذهب إليه فينوتي (1998) Venuti بالقول إن استراتيجيات ترجمة النص إنما تبرز من خلال المهام الأساسية التي يتم اتخاذها حين تعين النص الأجنبي وترشيحه للترجمة، مما يفرض وجود منهج معين من أجل إنجاز هذه المهمة وإتمامها على الوجه (الأكمل). ولعل من أهم المكونات الاستراتيجية هي تلك المتعلقة بنوع الترجمة وطرائقها. ولعلنا أشرنا إلى ذلك في سابق كلامنا عن الترجمة والنظرية، ولكن الاستراتيجية التي تحضر بشكل واضح هو ما تعلق بتقنيتي التجنيس والتغريب التي وجب حضورهما أثناء نقل معاني النصوص. ولا غرو إن لاحظ القارئ أننا نراوح في تسمياتنا للمصطلحات والمفاهيم، ذلك أن لا شيء مطلق تماماً، يعني ما يمكن أن يسميه البعض استراتيجية أو منهجية أو طريقة، فإننا نسميها بشكل مختلف حسب قناعتنا -الشخصية طبعاً-

¹ Translation Procedures, Strategies and Methods, by Mahmoud Ordudari (abstract), PDF, page2/9. (PT)

² I. Bid.

ذلك إننا نرى كل هاته المسميات تذوب في بعضها وتكمل بعضها، أثناء العملية الترجمية، مما يعني أن لا إطلاقية في تعقيد معنى المفاهيم والمصطلحات.

ونجد في جانب آخر، رأي جاسكلينين (2005) Jaaskelaine الذي يقسم استراتيجيات الترجمة إلى نوعين: استراتيجية كلية ترتبط بالنص كله. واستراتيجية محلية ترتبط بنوع خاص من النشاطات في علاقتها بحلول مشاكل المترجم واتخاذ القرارات. وإذا ما أخذنا بيتر نيومارك، فإننا لا نجده يذكر مصطلح الاستراتيجية وإنما يسميه بالمنهج والإجراءات، بحيث يميز بينهما ويقول بأن المناهج ترتبط بالنص كله- ما يناديه جاسكلينين بالاستراتيجية العامة-. وكون الإجراءات ترتبط بالبنية الداخلية للنص وجزئياته، وما يقابله عند جاسكلينين بالاستراتيجية المحلية. ويفصل بيتر نيومارك في هذا الأمر، ويذكر مجموعة من الإجراءات التي وجب اتباعها حين الإقدام على عملية الترجمة. ومنها: الترجمة كلمة بكلمة، والترجمة الحرفية.

ولعل المتأمل في هذا الكلام سيختلط عليه الأمر، ويرى بأن الترجمة كلمة بكلمة هي الترجمة الحرفية. ولكن نيو مارك يقول في هذا الشأن بأن الترجمة كلمة بكلمة، هي عملية تقتضي ترجمة كل كلمة على حدة وما يرتبط بها من ظلال المعنى. وإن كان ذلك خارج السياق حسب قوله. رغم مخالفتنا لهذا الرأي أو لنقول موقف مغاير. كون ليس قطعاً أن تكون ترجمة كل كلمة لوحدها خارجة على السياق، بمعنى وإن ترجمنا المفردة أو حتى الحرف الواحد (وما للحرف من إمكانات المعنى حسب برمان)، فإن ليس معناه سنورد هذا المعنى بالصفة وبالأبعاد التي ورد عليها في القاموس. وإلا لما تلك القراءة الأولية للنص المصدر وتحليله وتأويله وتفسيره، إنما هي من أجل تبين المعنى الحقيقي للنص، وبذلك ترجمنا للكلمة وإن أعطتنا معنى مغاير للمعنى الإجمالي للنص، فلا يمكن أن نقحمها عنوة في النص المترجم. وهو عكس الترجمة الحرفية التي قال بأنها ترجمة للأبنية النحوية للغة، ومحاولة إيجاد المكافئ، في اللغة الهدف من خلال ترجمة المفردات معزولة، وإن كان معناها خارج السياق، وهو أيضاً رأي مردود عليه ما دام يصبر على إثارة مسألة ترجمة المفردة خارج السياق، بمعنى أن المترجم ليس أبله لتوظيف معنى لمفردة خارج سياق النص العام.

كما يأتي (دائماً بيت نيومارك) على ذكر نوع آخر أو إجراء آخر؛ وهي الترجمة الآمنة، لما لها وما عليها، من مؤاخذات حسب الدراسات التي تناولتها، والتي تشكك في أمانة الترجمة، خاصة الأدبية أو الدينية. وهناك ما يدعوه بالتعديل، وهو ما يسمى بالترجمة الحرة، أو الترجمة بتصرف، بحيث يمارس المترجم سلطة مفتوحة الصلاحية، فيحذف ويضيف ويعدل ويزخرف حسب مزاجه، إن صح القول، مادامت الغاية (في نظره) هي إرضاء جمهور المتلقين المفترضين. وإن كان ذلك على حساب المعنى والشكل. والتي إن أردنا القول هي الترجمة الحرة (غير المباشرة) أو الترجمة بالمعنى، حيث يستحضر المترجم المعنى الإجمالي للنص ويعيد التعبير عنه أو صياغته في لغة الهدف، متصرفاً في كل شيء. وكأنه أخذ فكرة أحد ما وعبر عنها. وهذا السلوك أو الإجراء نراه يبعد كثيراً عن الترجمة كعلم وكفن.

وإذا ما استحضرنّا الإجراء التالي المتمثل في الترجمة التواصلية، والتي يراها نيومارك بأنها تسعى إلى أن تعيد سياق النص المصدر نفسه، فإننا نراها لا تبتعد عن الترجمة الحرة والترجمة بالتصرف. ولذا ما يمكن إجماله من كل ما ذكر هو أن لا وفاء لأية إجراء أو منهج أو نظرية، ذلك إن المترجم يجب أن يبقى -في رأينا- على الحياد من كل هذه الإمكانيات والإجراءات. بأخذ واختيار ما يناسب سياق النص، وجنسه، ومحتواه والفئة المستهدفة. وهو ما يعني أن أية ترجمة إلا وتخضع بدرجة أقل أو أكثر إلى استراتيجية معينة في الترجمة، ولعل كل هذه الإجراءات يهون سلكها أو العمل بها، إلا إنه حينما يقترن الأمر بالثقافة فلا شك الوضع سيزداد سوء، لماذا؟ لأنه من الصعوبة أن تنقل تلك الحمولة الثقافية أو الإيديولوجية التي يعكسها النص، خاصة إذا ما كانت الإشارة إليها مضمرة. ويصعب، أيضا، حتى على المترجم كمتلقي أن يكشف عن حقيقة (الخط التحريري) للكاتب، أو هويته الفكرية والإيديولوجية أكثر من الهوية العلمية والاجتماعية التي تكون واضحة للعيان.

مما لا يغيب عن أي دراس وبخاصة المترجم بعض المبادئ الأساسية التي يأخذها بعين الاعتبار حينما يقدم على الترجمة، وخاصة الترجمة الأدبية. بالإضافة إلى علمه المسبق، وإن كان من المبتدئين كما هو حالنا اليوم، فإن اطلاعه على بعض هذه الصعوبات والإشكاليات التي تعترض عملية نقل المعنى وتحويل مضامين النصوص إلى لغة أخرى يعد من صميم العملية التقويمية للترجمة، ولعل أهم ما يواجه المترجم من صعوبات هي تلك المتمثلة في الصعوبة اللغوية والثقافية.

وهذا يستدعي ضرورة اطلاعه على النظريات التي تطرقت إلى هذا الموضوع، وإلى الإلمام ببعض التقنيات التي -وإن كان يمارسها بشكل تلقائي أحيانا- تساعد أو ترشده إلى السبل الأقرب لترجمة نص أنيق، والتي من شأنها أن تقلص من حجم خسارة المعنى التي تنتج عن عملية النقل هاته. وإن كنا تطرقنا فيما سبق إلى أنواع الترجمات وذكرنا لبعض تقنياتها، فإننا لا نجد حرجا في إن نذكر ببعضها، مادام اشتغالنا في هذا الفصل تطبيقياً، وإننا نذكر بأن موقفنا من هذه الإجراءات كما يسميها فناني وداربلنيه أو كما يسميها آخرون بالاستراتيجيات أو الطرق أو المناهج، إنما هي مؤقتة. بمعنى: ذلك النضج البحثي الأكاديمي لم يستوي على سوقه بعد، وإن كانت هذه الأطروحة جزءا منه أو نعتبرها آلية من آليات تعبيد الطريق نحو البحث الأكاديمي العلمي الرصين.

إننا بانتهاجنا لهذه التقنية أو هذه الاستراتيجية لن يضيف علينا صفات المترجم الناجح أو يزعجها عنا. ذلك أننا آلبنا على أنفسنا بأن نكرس جهودنا الآنية والمستقبلية للتعريف -وليس معناه مجهولا- بالفنيات الجمالية والتنوع الثقافي الذي يزخر به الإبداع العربي -المغربي. فإننا لا ندعي الأسبقية والإحاطة ولن ندعيها يوما. ولكن نحن نظن أنفسنا جزءا من هذا الفسيفساء العربي -المغربي. خاصة إذا ما اعتبرنا تخصصنا ليس مهنة نستزق منها، أي أن ترجمة الإبداع أو الدراسات النقدية التي نرى فيها فائدة ستكون محفزا لنا بأن نعمل بشكل جدي وبتفان، قصد تحقيق هذه الغايات والطموحات بعيدة المدى. كما إننا لن ندعي إلمامنا بكل المصطلحات والمفاهيم التي تعود للحقول الدلالية التي نترجم إليها أو منها. ولكن في كل محاولة أو دراسة فإننا لا بد وأن نتعلم ونستفيد ونفيد إن شاء الله.

وأخيرا يمكن القول إن كل تلك المبادئ الأولية أو الأساسية التي تدخل في تكوين المترجم الناجح تسهم في إنتاج ترجمة جميلة ومقبولة. إنما ليس محددًا أكيدا وقطعيا لتحقيق ترجمة وفيية وأمينية ومطابقة للأصل مهما بلغت ثقافة المترجم وتكوينه أو علمه أو سلوبه اللغوي. بمعنى تمكن المترجم من هذه الآليات والإجراءات ليس مدعاة بأن ينتج لنا نصا مترجما أمينًا وصادقا.

فكما سبق الذكر باعتبار الترجمة كعلم وكفن، فإنه لابد للمترجم أن يكون فنانا، أو على الأقل يملك حسا فنيا، وعلمًا يسيرا كي ينجح في إخراج نص مترجم نقي من الشوائب، وخال من الإطناب والزوائد. ويتحلى بالأمانة أو المصداقية النسبية، في نقل مضمون النص وشكله. هذا، يدعونا إلى التأكيد على أن لا وفاء لطرق ثابتة أو مناهج تعقيديه للوصول إلى ترجمة جيدة. ولعل تمكن المترجم من هذه الأدوات الإجرائية، ووعيه المسبق بها، يفضي إلى نتيجة معقولة. وهو بلوغ المترجم مراده حينما ينجح في نقل مضامين النص الأصلي بأسلوب جميل، ولغة سهلة الفهم. دونما اغتيال لأسوب وجمالية النص المصدر. وأن الاكتفاء بنقل المعنى فقط يجعلنا أمام ترجمة بتصرف محضة.

وإن وعي المترجم بالفروق اللغوية بين اللغة المصدر واللغة الهدف تعتبر من أولى واجباته. وإنها بلا شك خطوة أولى على الأقل -في حالتنا كمبتدئين- كي نحقق ذلك النجاح المنتظر أو المأمول. لأننا على يقين أن معرفتنا بهاته الأدوات، ستسهل علينا عملنا، وتعيننا على مواجهة التحدي الذي قد تفرضه معوقات اللغة. وإذا ما أخذنا هاته الفروق بين اللغتين العربية والإنجليزية في هذه الأطروحة مثلا، سنجد فروقا كثيرة نكتفي بعرض بعضها، أو بالإشارة إلى جزء منها. كون أن الخوض في هذه المسألة سيجرنا إلى علم اللغة واللسانيات وما يرتبط باللغة من القضايا، ونحن أبعد ما نكون عنه في هذا البحث، لكن وجب الإشارة إلى ذلك من باب التذكير والتنبيه أيضا. والإفادة.

أ. - ترجمة الجملة الإسمية والجملة الفعلية

تعرف اللغة العربية بالجمال الإسمية والجمال الفعلية، مع أن معظم الجمل تبتدئ بالجمال الفعلية وهو غير ما نجده في اللغة الإنجليزية، إذ تبتدئ بالجمال الإسمية تقريبا في معظم الحالات، ولعل هذا يعطينا بشكل مبدئي فكرة عن الفارق الجوهرية الذي تنطوي عليه اللغتين. إننا بطبيعة الحال قد أخذنا هذا الفارق بحسباننا ولكن لا نظن طبيعة اللغة الأدبية أو الإبداعية، وزئبقيتها، تركز إلى حالة معينة أو تعتمد وضعًا تعبيريا محددًا، إن كان أسلوبيا أو قواعديا، بما يوحي على بنية لغوية واحدة ونمطية.

إن الإبداع أو الأدب بشكل عام يأبى على الامتثال إلى القوالب الجاهزة، وإلا لما سعي إبداعا. كما تعكس ذلك الكلمة نفسها، وهي التوق إلى الخلق والتجديد، فلا وفاء للمطلق أو النمطي، وتلك -لعلها، أو كما نحسبها- أحد الجوانب الفنية والجمالية التي تميز اللغة الأدبية والأسلوب الإبداعي. وإننا حاولنا -حسب إمكانياتنا

اللغوية، والأسلوبية والمعرفية المتواضعة-أن نوفق في هذا التوظيف، جيئة وذهابا، إن بتوظيف الجملة الفعلية أو الجملة الإسمية، كسرا للملل الذي يمكن أن يطال الأسلوب العام للغة. وسنلاحظ كيف ترجمنا جملة فعلية في العربية إلى جملة إسمية في الإنجليزية في المثال التالي، ولا يمكن بحال من الاحوال أن نجرد كل الأمثلة لأننا سنكون مجبرين على أن نورد النص كما هو، مادام أن جل الجمل تبتدئ بالفعل، ولكن سنقتصر في ذلك نماذج من قصص مختلفة من أجل تمثل معنى المثال فقط:

- "قال طائر نصب نفسه للدفاع عن العصفور،."

- "كان صاحبي يهزني بكل قواه،..."

- "إني لم أوفق في الكتابة عنك،،،"

- "قال الراوي:..."

وإذا أردنا أن نترجمها أو لنقل كما ترجمناها في هذا العمل، سنقول على التوالي:

- "A bird who took the position to defend the sparrow, said..."
- "With all his strength my friend was shaking me...."
- "I was not successful in writing about you ..."
- "The narrator said:"

إن ما قدمناه يعتبر اختيارا شخصيا ورأينا أنه يعكس المعنى المطلوب، وإننا أردنا هذه العينة البسيطة، باللغتين معا، قصد إعطاء القارئ حريته في أن يجرد إمكانيات أو مكافئات أخرى. وإننا استقرارنا على هذه الاختيارات ليس معناه أنها اختيارات مطلقة ولا تحتل الطعن أو المؤاخذه، ولكن - نظن - حاولنا الحفاظ على الشكل والمضمون بأقل الخسائر، سواء الخسارة الجمالية والفنية والأسلوبية أو المضمونية للجملة. حفاظا على المعنى العام للنص من الضياع. ناهيك عن حالة التقديم والتأخير التي تطبع أسلوب القاص جمال بوطيب، وتكاد تنسحب أو تتواجد في أكثر من موضع في نصوصه القصصية.

وإذا ما أردنا أن نخضع كل هاته التقنيات في التعبير إلى الشكل المتعارف عليه في اللغة الإنجليزية سيفضي بنا -لا محالة- والقارئ معنا إلى الملل. على اعتبار أن الخط التحريري - إذا جاز لنا القول بذلك- ثابت وخالي من الإبداعية. وبه كنا نلتزم ببعض الأعراف الكتابية ونخرق بعضها، رغبة منا في أن ننتج نصا موازيا، أو مكافئا على الأقل فنيا وشكليا للنص الأصل، ولذلك فالحكم على نجاح هذه المنهجية من عدمها، يبقى للقارئ (على الأقل القارئ العادي والمهتم بالأدب والإبداع) دوننا عنه من النقد والباحثين والدارسين.

ب. ترجمة حروف العطف. (و- أو).

لعل الممارس للترجمة (وخاصة إذا كان مبتدئا، ستنطوي عليه الحيلة، حينما ينظر إلى هذه الروابط بعين الاستهتار، بحيث يجعل دورها في ذهنه ثانويا، وأن توظيفها، ليس لشيء إلا لربط الجملة، مع العلم إن مثل

هذه الروابط تكون أحيانا علامة فارقة من أجل تبين المعنى الحقيقي للنصوص. وفي العربية كما في الإنجليزية أو أية لغة تشاء، فإنه لن تجدها تعدم وجود هذه الروابط، غير أن ما في الأمر هو أن هذه الروابط أحيانا قد تتشابه دورها أو توظيفها داخل الجملة أو العبارة، وقد تختلف في مهامها رغم أنها تتواشج مع بعضها في القيام بمهام أخرى مشتركة، بمعنى أن الجملة في الإنجليزية قد تبدأ أحيانا بكلمة "and" رغم أنها في العادة تبدأ بالاسم. ولعلنا ندرك ملاحظة بسيطة، ولكن جوهرية، أن توظيف حرف العطف "واو" في العربية، يتكرر بعد أي كلمة أو عبارة، ضمن الجملة الواحدة، وهو الأمر الذي لا يجب حدوثه في اللغة الإنجليزية، بمعنى، لو أنك كررت حرف العطف "and" في الإنجليزية بعد كل كلمة فإن ذلك سيعتبر ركافة أو جملة غير صحيحة قواعديا وإن كانت صحيحة على مستوى المعنى، مثلا الجملة التالية تعكس هذا الأمر:

- "حتى صارت مهجورة إلا من الناموس والأزبال ولعنة الأقدار..."
- "كنت محتاجا إلى كل شيء: المال والحب والقوة...."
- "فمن فتح البويب؟ ومن قتل العصفور؟ ومن اشترى القمح ووضع في الإناء؟ ومن صاحب القفص؟ ومن أين ينحدر العصفور؟ لا أحد يدري."¹
- "left in disuse but from mosquitoes, rubbish, and the curse of destiny "
- "Indeed, I was in need for everything, money, love, and power."
- Who did open the tiny door? Who did kill the sparrow? Who did buy wheat and put it in the bowl? Who is the owner of the cage? And what are the origins of the sparrow? No one knows.

وكما في المثال التالي أيضا:

- "يحسّون أيضا بالأسف، والخيبة، والألم..."
- "لا يتوضأ، ولا يصلي، ولا يتغذى، يحس بالأسف والخيبة والألم، وينام."
- "They feel with the same grief, failure, and pain..."
- "He did not do Wudu, did not pray, and did not eat his lunch. He felt again with grief, disappointment, and pain, the, went to bed."

إننا نستشف من الأمثلة أعلاه التغيير الذي طرأ على الجمل، وكيف أن توظيف حرف العطف "واو" في العربية قد تغير حينما استبدل بالكلمة "and" في الإنجليزية، فلاحظنا أن كم من "واو" قد حذف حينما نقل العبارة إلى اللغة الهدف، وهذا يعطينا فكرة أخرى عن سبب اللاتعادل، أو اللاتكافؤ، بين عدد كلمات النص الهدف، بعدد كلمات النص المصدر. ولذا، فإن رأينا حول ضرورة التوافق التام بين مفردات النصين إنما هو معجزة لغوية، بحيث هي أبعد من تدخل المترجم أو رغبته أو كفاءته، ولكن تعود إلى الاختلاف الطبيعي

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، ط3، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015.

بين اللغات مما يفرض اختلافاً المخرج النصي، لكن بطبيعة الحال هذا بعيد على ان يمس بالمعنى أو حتى بالشكل الكلي للنص.

إن تأملنا في الأمثلة وترجمتها، يلخص ذلك بوضوح، بمعنى أن المترجم ها هنا ليس له سلطة لغوية أو لسانية، تسمح له بالتدخل كيفما كان نوعه، أو يعطيه الحق بأن يخرج عن القواعد الأساسية لكل لغة. حيث أن حرف العطف المكرر في الجملة، لا يمكن اقحامه بنفس الترتيب أو الصيغة. ونلاحظ أن هذا التتابع أو التكرار مثلما هو في الجمل الخبرية أو الإنشائية يتكرر أيضاً في جمل الاستفهام والتعجب وغيرها. مما يعطينا فكرة على أن هذا التكرار مهما اختلفت مواضع توظيفه، فهو يرد بصيغة ما أو يحذف في الجملة الإنجليزية. بمعنى؛ لا يمكن أن نترجم جملة خبرية بجملة تعجبية أو استفهامية، والعكس صحيح، نقول هذا لنؤكد على ضرورة احترام القواعد النحوية لأية لغة.

وإننا- إن صادفتهم ما يعكس هذه الخرق - في ترجمتنا حاولنا أن نكون أكثر انضباطاً للغة الهدف، بما تتيحه إمكانياتنا المتواضعة، ونحن نؤكد على التواضع وسنظل، إيماناً منا بأن العلم غير محدود ولا منتهى، كما يقول الله عز وجل: ﴿وَفَوْقَ كُلِّ عَلَمٍ عَلِيمٌ﴾¹ وقوله سبحانه وتعالى في محكم كتابه: ﴿وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾²، وتلك هي حجتنا في التماس العذر من الباحثين والقراء.

كما يمكن أن نلاحظ كيف تم استبدال "الواو" في المثال الأخير من آخر الجملة بالكلمة "then" ولم نعوضها بالكلمة "and"، حيث نعتقد أن حرف العطف "واو" هنا، جاء ليعبر عن نتيجة، وليس من أجل ربط متتابعة من المفردات، ولذا فإن عبارة "وإنما" معناها أنها نتيجة لتلك الخيبة والحسرة والانكسار، ولعل القارئ سيلحظ أيضاً أن الكاتب لم يستخدم الفواصل للتفريق بين هذه الصفات، وإنما استخدم حرف العطف مع إنه يوظف الفاصلة متبوعة بحرف العطف في جمل أخرى، كآخر مثال قدمناه على ذلك، إذ لا وجود لهذا التعبير في الإنجليزية. ذلك أن حرف العطف لا يرد إلا قبل آخر معطوف عليه. إننا نسعى من وراء هذا التحليل إلى تبرير بعض هذه الاختيارات التي قمنا بها، بغض النظر عن صحتها أو زيفها. أو كما التكرار الذي يحدث أيضاً عند استخدام (أو - or) مثل:

- "تحدثا أو لم يفعلا، تلامسا أيديهما أو كادتا."
- "صفق الجمهور، للنقرات أو للكلمات أو لصوتي، أولها جميعا، أو صفقوا لصدق قولها،"
- "whether they talked or not, and either they touched hands or were almost to do"
- "They applauded the clicks of music, the lyrics, or my voice, or applauded them all, or the applauded her sincere voice."

¹ سورة يوسف، الآية 79. / رواية ورش عن نافع

² سورة الإسراء، الآية 85. رواية ورش عن نافع

ونلاحظ من الأمثلة، أن المنهجية التي اعتمدها في الترجمة تطلبت منا حذف، تكرار (أو)، حينما نقلناه إلى التعبير الإنجليزي، فكنا نعوض الكلمة بما يعرف في الإنجليزية بـ "conjunction"، وهما المتلازمين "either/neither or/nor"، ولهما استعمالات متعددة في اللغة الإنجليزية، ولكن جاء استخدامهما هنا كروابط كونها تتيح إمكانية الاختيار بين شيئين، مع إمكانية استعمالها بالإيجاب كـ "either/or" أو بالسلب كـ "neither*nor". ولأننا حصرنا استخدامهما في هذا الحيز لأنها أقرب إلى الاستخدام المعهود بحرف العطف "واو" في اللغة العربية. ولأحد يجهل أن اللغة العربية تضم قرابة التسعة أحرف للعطف مثل: فاء، ثم، حتى، واو، أو، وكلها لها استخدامات معينة ومتميزة.

بحيث لا نستطيع عادة في العربية أن نقول: "صفق الجمهور، للنقرات، للكلمات لصوتي، لها جميعا، أولصدق قولها..." أو أن نقول: "لا يتوضأ، لا يصلي، لا يتغذى، يحس بالأسف، الخيبة، الألم، ويناام" فلا بد من وضع رابط لغوي بين الجملتين وبعد كل كلمة. أما الإنجليزية فمعروف اعتمادها أكثر على الروابط المعنوية، بمعنى أننا في حالات شاذة نجد فيها تلك الروابط مكررة، أو أن نجد جملة في الإنجليزية تبتدئ برابط كـ "and"، مثل ما هو في العربية: "وكان صاحبي يهزني..."، إذ لا يمكن ترجمتها (وإن كان ليس حمكا قطعيا، بـ "and my friend was shaking me". أو كما في المثال التالي: (وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا)، وهنا نرى استخدام لرابطين هما "ولو" و "لكن". وغيرها كثير لا يتسع المجال لذكرها.

وإن الخوض في معانيها وكيف يتغير بواسطتها جملة وتفصيلا، لا محالة-يشكل جزء صعبا بحيث لا يمكن أن ننجح دائما في فك لغزها، أو نتبين سبب توظيفها في الجملة. وهل بالإمكان إيجاد مكافئ في اللغة الهدف. فالغالب ما نعتمد الحدس أكثر في تبين معنى العبارة. ومن خلال المعنى المفترض (الذي فهمناه) (نستطيع أن نحدد بشكل صحيح نوع الحرف، ومعناه. وتوظيفه في الجملة، حتى نتمكن من إيجاد مرادف له).

لقد قسم إذن معظم النحاة (grammarians) أدوات الربط (conjunctions) إلى قسمين أساسيين: القسم الأول هو (coordinations) أدوات الربط التي تربط بأدوات الربط البسيطة، التي بدورها تنسم إلى قسمين: ثانويين:

(coordinating conjunctions) أدوات الربط التي تجمع عنصرين متساويين (coorelatives) وأدوات الربط التي تربط ربط ذات جزئيين، كما هو في الجدول الآتي:

Coordinating conjunctions						
أدوات الربط التي تجمع بين عنصرين متساويين						
And و	But لكن / إلا أن	Or أو	Yet بيد أن / لكن	For ل / بسبب	Nor ولا	So وكذلك
Both....and معا وعلى السواء Not only ...but also ولكن كذلك...ليس فقط Either....or أو ما Neither....nor ولا لا			أو سواء Wether.....or مثل As ...as No sooner ...than ما أن حتى			

أما القسم الثاني فهم أدوات ربط الجمل التابعة (subordinations) وهي الأدوات التي تقوم بربط العبارات المستقلة أو الجملة التابعة لجمل أخرى وبقيّة الجملة، كما في الجدول التالي:

Common subordinating Conjunctions					
أدوات ربط الجمل التابعة الشائعة					
after	بعد	if	في حالة إذا	until	حتى
although	بالرغم من	since	بما أن	before	قبل
as	نظر الان	unless	ما لم	even if	حتى بالرغم
when	عندما	whether	سواء	while	بينما
where	حيثما	yet	إلا أنه	unless	ما لم
because	بسبب			so that	لكي

ولنتأمل بعض الأمثلة للتذكير وإن كنا سبقنا أن أشرنا إلى بعضها:

- "لا نعلم هل تحدثا أو لم يفعلا." "whether they talked or not..We didn't know"
- "غنيت بلا رغبة حقيقة في الغناء" "Even if I had no real desire to sing but I did."

- "لكن ما لم يؤكد أنه أو ينفه أحد هو هل حقا إن دموع "أنتيجون" والعازف هي منبع النهرين؟!"

- "However, there was no one to confirm or invalidate if tears of "Antigone" and the instrumentalist were the source of the two rivers!"

- "بكت الطفلة حت طاليت ظفيرتها" "She cried until her hair braid became longer."

- "... وحين كنت موشكا على إتمام الحكاية، لمحت شرطيا ومخزنيين يطاردون رواد الساحة"
 "When I became close to finish the story I saw a cop with two soldiers, chasing the square goers"

- "بينما كان صديقه الذي تخلص من ثيابه ولم يحتفظ إلا بالسروال قد قرر في داخله فصل ابنه عن الدراسة وتعليمه حفر القبور"

- "while his friend who got rid of his clothes except his pants has decided with himself, to suspend his son from school, and teaches him digging graves."

- "في الناصرة أو في القاهرة، القبرقبريا راوي الشؤم"

- "The grave is a grave either in Nazareth or in Cairo!"

- "لم تعباً بندايمهما ولا بسلوانهما"

- "She did neither care about their request nor about their consolation."

والأمثلة كثيرة جدا لأن تحصر كاملة في هذا البحث.

ج. ترجمة النكرة والمعرفة

يعد التعريف والتنكير من خصائص استخدام الأسماء دون الأفعال في اللغة العربية ويعتبر مميزا لها؛ إلا أنه يقف تحديا كبير في وجه المترجمين ما دام الخطاب يتم تحويله أو نقله إلى لسان أعجمي. وهو أيضا عقبة لغير الناطقين بالعربية لأن يفهموا أو يدركوا أبعاد هذه الاستخدامات المتميزة للغة، وإننا كنا طاقين أصليين باللغة العربية لا يمكننا الادعاء بأننا نمتلك كل الكفاءات (على الأقل في الوقت الحالي) التي تخول لنا استيعاب هذه اللغة.

مما هو معروف أن الأسماء في اللغة العربية يمكن أن ترد إما معرفة أو نكرة (ولعلها حالة توجد في كل اللغات)، وأن لكل استعمال له بعده الخاص، وإيراد الاسم نكرة أو معرفاً في اللغة إنما يكون بقصدية مسبقة، لكن أحياناً هناك أسماء ترد مفردة دائماً، أو ترد جمعا دائماً، ويستعمل معها الفعل المفرد أو صفة المفرد، وأحياناً يستخدم الفعل جمعا مع اسم مفرد، وهي حالات كثيرة ومتنوعة أيضاً في اللغة الإنجليزية، ولذلك، يصعب الإحاطة بكل هاته الحثيات اللغوية، في جزئياتها وعمومياتها. رغم أن طموحنا هو إعطاء صورة عن قرب للنص المصدر في عين المتلقي الهدف.

وإذا ما أوردنا مثل هاته المفردات، كانت مفردة أو جمعا في العربية مثل حرية / حريات وما يقابلها مثلاً في الإنجليزية "freedom" بحيث لا نجد لها جمعا، بـ "freedom's"، وإن كتبت بهذه الطريقة أو ردت في تعبير بمثل هاته الصيغة فإننا نكون أمام خطأ نحوي صرف، لكن نجد كلمات ترد مفردة وجمعا في العربية ولكن ليس لها جمع في الإنجليزية. كـ: "مال / أموال" / "Money/Money's" إذا لا يمكن أن ترد جمعا في اللغة الإنجليزية، ولكن على العكس في العربية يمكن أن ترد جمعا كـ "مال وأموال" غير أننا يمكن أن نضرب بمثال آخر حيث لا يمكن أن يجمع في العربية أو الإنجليزية، مثل: "حليب" "Milk" بحيث لا يمكن إيراد صيغة لها في الجمع وكما لا يمكن أن تضيف ما يميز الجمع في الإنجليزية وهي إحداها فقط مثل: "S"، إذا لا يمكن أن نقول "Milk's"، وينسحب الأمر نفسه على الصيغة العربية. دون أن ندخل الحالات الشاذة ضمن حساباتنا. ذلك أن الاستخدام المعروف لها هو أن ترد مفردة، وأحياناً نكرة إذا جاءت لوحدها، أو أن تعرف، إذا ما وظفت في جملة ما، أو مفردة معرفة. ولعل المتأمل سيجد متاهات كبيرة في نوعية هاته الاستخدامات والحالات الشاذة والاستثنائية، وتشكل هذه الاستثناءات أو الشواذ من الحالات النحوية والأسلوبية على نوع الأسلوب الذي يعتمد ه العديد من الكتاب أو الأدباء سواء من يكتب باللغة العربية وحالة كاتبنا جمال بوطيب نموذج بين وواضح، أو أولئك الذين يكتبون بالإنجليزية أو غيرها.

ولعل الكتابة الأدبية والإبداعية تتطلب هذا التميز، كونها لغة استثنائية غير لغة التخاطب اليومي أو الصحفي. إذ يصعب علينا أحياناً أن نحكم على صيغة هذه العبارة نحويًا، لذا نعود ونقول إن تمكن المترجم جيداً من اللغة (على الأقل لغة الأم) يحصنه من مثل هاته المطبات النحوية والهنات الأسلوبية التي يمكن أن تعترضه. سواء أثناء قراءة العمل أو عند إعادة إنتاجه. ولذا فإن المترجم مطالب بأن يقوى مداركه اللغوية ويعزز من كفاءته النحوية، ويوسع من مجالات اهتماماته، ويعمق البحث في مجال اختصاصه. ولعل قولنا بهذا لا يعني بالبتة أننا نملك كل هاته الصفات أو كلها، ولكن هذه التجربة الجينية علمتنا أن الفرق بين النظرية والتطبيق كالفرق بين الثرى والثريا، وهذا ليس فيه تقليل من النظرية أو إعلاء من شأن التطبيق، ولكن أوردناه على سبيل إقامة الحجة على أنفسنا، بكون لا يجب على الباحث أو المترجم أن يكتفي بالنظري دون شقه التطبيقي أو العكس صحيح، بما أن ممارس عملية الترجمة تشتغل على نصوص من مختلف الحقب والأنواع التجنيسية، مما يجعل التفكير ملحا على تنمية المعارف وصقل المهارات التحليلية عبر الاحتكاك المباشر بمثل هاته النصوص. وهذا ما يدعونا دائماً إلى التريث في إصدار حكم على هاته الترجمة أو تلك أو حتى عمل إبداعي في لغته الأصلية مادام أنه جهد شخصي وأخذ من صاحبه الوقت والمال والفكر وانشغال البال.

وإننا، إذا أردنا أن نضرب مثال لهاته الكلمات التي تأتي مفردة أو جمعا مثل: الحياة، "life" وتأتي جمعا في العربية "حيوات"/"lives"، لكن ما يمكن أن نلاحظه على هذه المفردة، هو كون أن كلمة "الحياة" في العربية وردت معرفة، (ال(حياة)، لأنها إن وردت نكرة، فهذا يعني أنها الصفة ستقلب رأسا على عقب، بمعنى ستعطي معنى مغايرا تمام، في الوقت الذي جاءت معنى الحياة – أي الروح، فإنها لو أتت نكرة ستصبح عائدة على اسم شخص عاقل، كـ"حياة" أو "زينب" أو "مريم" أو "جبور" أو "كبور"، وإن كان ورود استخدام كلمة "الحياة" جمعا "كحيوات" يبقى نادر وغير مستخدم بشكل معروف، أو قليل التداول. أي أن المفردة "حياة" مشتقة من الكلمة "الحياة"، ولكن في الإنجليزية "life" و « lives » لن نجدها تحيل على اسم علم أو إنسان مشتق من نفس الكلمة كما هو الحال في اللغة العربية.

وإذا أخذنا أيضا المثال المغربي: "القط له سبعة أرواح" كناية عن عمره الطويل ونجاته من لحظات موت محقق. سنجد هذه الكلمة "أرواح" قد ترجمت في الإنجليزية إلى "lives" ولح تترجم إلى "souls" وقد ترجم المثل كما يلي: "a cat has nine lives" ويمكن من اللحظة الأولى أن يثير انتباهنا ترجمة الرقم "سبعة" ب الرقم "تسعة" مع علمنا ما للرقم سبعة من دلالات وأبعاد اجتماعية وروحية ودينية في المجتمعات العربية والإسلامية. وهو ما لا يمكن أن يخلقه أو يشكله من دلالات مختلفة على نفسية القارئ الغربي. مع أنه قد زاد أو أنقص للقط روحين حينما ترجم المثل إلى الإنجليزية.

فقد يقول قائل بأن الترجمة صحيحة ما دامت تعكس، أو أوجدت مقابل لهذا المثل، أو لهذه الحكمة، في ثقافة اللغة الهدف. وإننا في هذا الصدد نكرر موقفنا المعارض بترجمة تلك القيم الثقافية الخاصة، والأمثال ذات البعد الديني، والاجتماعي بما يناسب ثقافة الآخر. فإننا قطعاً سنترجم المثل كما هو، حتى يعلم الآخر أن الرقم سبعة هو ذلك الغريب، وهو ذلك الأصل في النص المصدر، وله أن يجد ما يماثل ذلك في ثقافته بنفسه، أو أن يقبل بما أتى به النص المصدر، ذلك أننا لا نبتغي منه (القارئ المفترض) ربما ماديا أو تتوقف قراراتنا عليه، مادام أن النص الأدبي موجه للمتعة والفائدة وتبادل الثقافات وحوار الحضارات، ولذا نعتبر أن إيراد الرقم تسعة هو غيره الرقم السبعة في ثقافته ومرجعياته.

بمعنى آخر، كيف نتحقق من كون الرقم تسعة وسبعة في ثقافة ما يحملان نفس المدلولات والخلفيات العقيدية والإيديولوجية؟ على اعتبار ذلك أن الحفاظ على خصوصيات الثقافة والهوية الحقيقية للنص ضرورة ملحة. حتى نحقق ذلك التبادل الثقافي ونحصل ذلك المدهش والغريب في ذهنية القارئ المفترض. بإحداث تلك الصدمة التي نعتبرها هي البوابة الحقيقية والفعلية لترجمة ناجحة ولتواصل حقيقي.

وإننا حينما نذكر النكرة والمعرف، فإنه طبعا نتكلم عن الصفات أو كما تسمى بالنعوت، باعتبارها تتبع الموصوف، فإذا كان هذا الأخير معرفة جاءت صفته معرفة، وإن كان الموصوف نكرة جاءت صفته نكرة مثله. كما إنها تطابقه في التثنية أو الجمع أو الأفراد، وهو ما يخلق مشاكل جمة للمترجم حينما ينقل هاته الصيغ والتعابير من اللغة العربية إلى الإنجليزية أو العكس.

د. ترجمة حروف الجر (prepositions).

مما لا شك فيه أن حروف الجر هي عبارة عن كلمات تظهر لنا العلاقة مع بقية أجزاء الكلام في الجملة إذ تأتي قبل الكلمة التي تبين العلاقة معها في حالات استثنائية كالاستفهام أو عندما يتم حذف ضمائر الوصل أو عندما يكون المفعول به مفهوما بعد المصدر، كما في الأمثلة الآتية:

- "في المقبرة" (العنوان) " In the cemetery"

ويتضح من المثال أن حرف الجر (in) يظهر لنا مكان التواجد. ويدل على المكان أيضا كما في المثال التالي:

- "في الساحة نفسها، كان أكثر من راوي ينشر الحكاية نفسها يطريقته الخاصة"

"There were many narrators, in the same square, telling the same story in their own ways".

- "تحدثنا في أمور كثيرة، تحدثنا عن الجفاف، وعن السيدا التي اجتاحت الغابة"

"There were many subjects that we talked about; we talked about drought, and of HIV Aids that has invaded the jungle."

- "ألا تعرف من تكلم؟؟" "Don't you know with whom you are talking to?"

ونلاحظ من هذا المثال أن حرف الجر "to" جاء في نهاية الجملة لوجود ضمير السؤال (whom)، إلا أن هذه الصياغة قد ترد بشكل مغاير، إن بمثابة سؤال استنكاري، أو ما يعرف في الإنجليزية ب (question-tag)، حيث يتم قلب ترتيب الكلمات في الجملة الاستفهامية. إن مثل هاته الأسئلة هي في حد ذاتها أجوبة استنكارية لا يجاب عليها بشكل مباشر، وإنما يمكن أن تعتبر كنوع من الجمل التنبيهية إلى الفعل الذي قد يغفل عنه المخاطب أثناء العملية التواصلية. بمعنى أن هذا التوظيف للحرف في آخر الجملة إنما جاء أيضا لحذف ضمير الوصل. وتستخدم حروف الجر بطريقتين:

الطريقة الأولى وهي الطريقة الشائعة (common use) كما في الأمثلة الآتية:

- "حينما وصلت إلى البوابة الحديدية" "When I arrived at the iron gate of the prison"

يتبين لنا من المثال أن حرف الجر (at) جاء هنا للدلالة على المكان، وإن كان يدل على الزمان بشكل ضمني، وإن لم يشير إلى ذلك بدقة. كما أن الباحث الكري، لورجع إلى استعمالات حرف الجر (at) في الإنجليزية سيجد مناسبات كثيرة ومواضع عديدة يمكن أن يستخدم فيها هذا الحرف، مما يخلق، حقيقة، بعض المشاكل أثناء الترجمة، إذ يلزم ذلك من المترجم أن يدقق ويمحص في معنى الجملة جيدا حتى يستطيع أن يستقر على

الاستعمال أو الاستخدام الصحيح لها داخل الجملة بعدما تكون مؤطرة ضمن سياقها، ثم ترجمتها بما يقابلها أو يعادلها من أجل ضمان (نسبيا) نفس المعنى الموجود لها في النص الأصل.

وإذا أخذنا مثالا لترجمة الجملة التالية:

- "وحين وقفت حبيبة العصفور المسكينة على قبره، تركت الدموع تنحدر على خديها الشاحبين بكل حرية، وقال:"
"-When beloved of the sparrow arrived at his grave, her tears freely flowing down on her pale cheeks, and said: "

سنلاحظ أن حرف الجر هنا جاء مدللاً على المكان، فهناك من سترجم (على) ب (on)، ولكن نحن ترجمناها ب (at) لأن عبارة "أن تقف على قبر شخص" في العربية نراها صيغة عادية وشائعة، كما يمكن أن تستعمل حتى في العبارات المجازية، مثلاً حينما نقول "وقف على واقف في المنام" (عامية)، بمعنى هل فعلاً يمكن أن يقف عليك شخص وأنت نائم أو في أية وضعية كنت؟ لا نظن أن ذلك ممكناً، ولذا نعتبر توظيف حرف الجر (on) مكان حرف الجر "على"، نراه غير لائق، لأنه لا يمكن أن تقف على قبر شخص بالشكل المجرد "الوقوف"، ولكن إذا أخذنا لغة الأدب والإبداع فإن ذلك ممكناً، بالنسبة للعصفورة التي تستطيع أن تحلق وتقف فوق قبر حبيبها، ولكن هذه المسألة سنتطرق إليها في قادم تحليلنا فيما يخص الأنسنة التي يعتمدها الكاتب، والتي من شأنها أن تجعلنا لا نستقر على رأي أو موقف اتجاه تصنيف معين للشخص الوارد في القصة. لنلق نظرة على الاحتمال الترجمة لحرف الجر (on):

- "When beloved of the sparrow arrived on his grave. "

Or

- "When beloved of the sparrow arrived by his grave. "

إن نحن استخدمنا التعبير الأخير وترجمنا (على) ب (by)، سنكون أمام جملة عربية في الأصل على الشكل التالي:

- "وحين وقفت حبيبة العصفور المسكينة (على) / (ب) قبره"،

أي إن وقوفها بجانب القبر، أو بمحاذاته، نراه حسب قناعتنا إنما يكون لغاية معينة وقصدية مسبقة، ولكن ما نراه غير ذلك هو أن تكون بجانبه، بمعنى بإمكان أي كان أن يكون جانب أو بمحاذاة قبر ما، أثناء زيارته للمقبرة، أو تواجد به لقصدية معينة. بمعنى لا نعلم ذلك البعد بدقة في ثقافة الآخر لكي نحكم على اختيارنا بالصواب أو الخطأ. ولذا، غالباً ما نعتبر ترجمتنا لهذه النصوص كمثال يعرض بضاعته في مزاد علني، بحيث كل يرى قيمتها (الأشياء) من وجهة نظره ونسبة استفادته منها (متعة أو فائدة) وما تحققه له. إن هذا إعطاءنا لهذا المثال لا يبخس هذا المجهود الذي نعتبره أكثر قيمة من الحكم على عليه.

أما الطريقة الثانية/ وهي الطريقة الاصطلاحية (idiomatic use) لحروف الجر حيث تأتي مع الأفعال المركبة أو المذيلة، كما هو في الأمثلة الآتية وغيرها كثير:

show up / يظهر -	hand in / يُسلم -
get in/ يدخل -	give up / يترك -
call off / يلغي -	call on / يزور -
stand for / يمثل -	get along / يتقدم -
call for/ يدعو -	come-back/ يعود -

كما تنقسم حروف الجر في الإنجليزية إلى نوعين:

الأولى: هي الحروف التي تتكون من مقطع واحد فقط، مثل: at, on, by, with, of, for, to, in.

ولا عجب إن قلنا إن مثل هذه الحروف لها أكثر من وظيفة ومعنى. ونورد لبعض الأمثلة للتوضيح لا الحصر، كالآتي:

- "تمرّن لمدة ساعتين (زمن)----- he trained for two hours (time)
 - تعرض لحادث بسبب تهوره (سبب) ----- he had an accident for he was drunk
 - نستخدم القلم لغرض التوقيع (غرض) ----- we use the pen for signing
- ومما هو مبين في الأمثلة أنفاً، تتضح أوجه الاستعمال المختلفة لحرف الجر (for) والذي له معاني مختلفة عن الذي اقتضته سياقات الجمل. مما يفرض حذراً ونباهة من المترجم (بل وحتى القارئ) حينما يصادف مثل (ما يبدو) جزئيات ولكنها مفصلية في تحديد معنى الجملة. ولنأخذ مثلاً آخر؛ لحرف الجر (before)، في الجمل الآتية:

- تكلمت قبل (هـ) (وقت)----- I spoke before him
- وقفت أمام (هـ) (مكان) ----- I stood before him

يتبين لنا من المثال أعلاه أيضاً أن توظيف حرف الجر (before) (قبل)، له وظائف مختلفة أيضاً، وأن فعل أو كلمة واحدة قد غيرت من مجرى المعنى، بحيث بقي الترتيب على ما هو عليه، باستثناء كلمة (spoke) في مقابل (stood) ويُلاحظ أن حتى زمن تصريف الفعل (الماضي) هو نفسه للفعلين معاً. وإذا تمعنا الأمثلة الموالية سنلاحظ كيف يتغير دور الكلمة نفسها (on) ضمن السياق من داخل الجملة.

- وضع يده على كتفي (موقع) ----- He put his hands on my shoulder
 - وضع يده على مالي (مجاز) ----- He put his hands on my money (he stole my money)
 - سافرت يوم السبت (وقت) ----- I travelled on Saturday
- إن الاستخدام المختلف لهذا الحرف يعطينا فكرة عن إمكانات المعنى المتعدد الذي يمكن أن تعطيه الوضعيات المختلفة لسياقات توظيفه، بما يفرض مجدداً أن ذلك مهماً في تحصيل المعنى المراد من الجملة. وأن الحرف كما يقول برمان إنما يحمل معناه معه، مما يدعو إلى ترجمة كل حرف على حدة بغض النظر عما

تنطوي عليه من معاني متعددة وملونة، وهي ما يطلق عليه بحروف الجر الأحادية المقطع. مما يدعونا إلى أن نستوقف عند النوع الثاني، وهي حروف الجر ثنائية المقطع، مثل:

- before ---- Against ----- under ----below ----- across ---- within ----- without After-
about ----among -----between

ونمثل لها ببعض الأمثلة:

- وصل حوالي الساعة الثانية ----- He arrived about two o'clock
 - خرجت من دون بطاقة هويتي ----- I came out without my identity card
 - تقع المدرسة بين شارعين مهمين (موقع) ----- The school lies between two important Streets
- ولعلنا نفس الملاحظات يمكن أن نستشفها من هذا الأمثلة هو تغير معنى حروف الجر، واختلاف طرائق توظيفها. وهناك نوع ثالث من حروف الجر أيضا، تلك التي تنتهي بـ ((ing form- ولها جذور أفعال، نورد منها بعض الأمثلة:

- شاملا - including -- /// بخصوص considering
- أثناء، خلال - during - /// بشأن ----- regarding
- بداية ----- beginning /// بخصوص concerning
- مقترحا ----- assuming /// تابعا ----- following
- "أثناء التحقيق..." "During the investigation"
- "الترجمة كعملية تستدعي التحليل والتقديم."
- "Translation as a process involving the analysis and representation"
- "أنا مشوش بخصوص مستقبل الترجمة الأدبية"
- "I was vague concerning the future of literary translation"

ثم نوع رابع من أنواع حروف الجر ، وهي التي تكون مركبة (compound prepositions)، مثال:

- بسبب ----- due to /// معا ----- together with
- بخصوص ---- with regard to /// توافقا مع ----- along with
- فضلا عن ----- in addition to /// بالنيابة عن ----- on behalf of
- طبقا ل----- according to /// بدلا من ----- instead of.

ثم من أمثلته أيضا:

- تم إلغاء المباراة بسبب المطر The match was concealed because of rain.
- أريد أن أشكرك بالنيابة عن المدير I want to thank you on behalf of the manager

هـ. ترجمة المذكر والمؤنث

فبينما نجد في العربية أن الاسم يمكن أن يكون ذكرا أو مؤنثا، وما يترتب عنه من تأنيث الضمير العائد على الاسم والفعل المسند إليه، والصفة التي تنعته. نجده في الإنجليزية يقتصر على الاسم العاقل فقط. ولا علاقة للفعل بالصفة بذلك. بالإضافة إلى أن أسماء غير العاقلين في الإنجليزية لا تقبل الذكور والتأنيث. ولذلك فالضمير المفرد العائد على اسم حيوان هو جماد It. أمثلة:

- ارتدت قميصا ورديا قديما. *She wore a rosy old shirt.

- يقود دراجة نارية رمادية قديمة He drives a grey old motorcyle

ترجمة المفرد والمثنى والجمع

لا تعرف اللغة الإنجليزية سوى المفرد والجمع، فلا يوجد بها مثنى، ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة إلى العربية أو منها. فمثلا كلمة they تترجم كالتالي:
إذا كانت تعود على اثنين تترجم "هما".
إذا كانت تعود على جمع مذكر تترجم "هم".
إذا كانت تعود على جمع مؤنث تترجم "هن".

ولذا يجب مراعاة سياق توظيفها في النص المصدر وسياق إعادة إنتاجها في النص الهدف. ومنه وجب الانتباه عند ترجمة جمل تحتوي على كلمات تستخدم كجمع في الإنجليزية وكمثنى في العربية مثل:

- "أشعر بألم شديد في ساقِي" "I feel a strong pain in my legs"

كما تستخدم الإنجليزية صيغة للجمع لتسمية بعض الأشياء المصنوعة من جزأين متماثلين مثل:

- مقص- - - - - scissors /// سروال- - - - - trousers، وغيرها من الأمثلة كثير.

و. ترجمة الضمائر

تستخدم الضمائر المتصلة والضمائر المنفصلة في اللغة العربية ولا تعرف اللغة الإنجليزية سوى الضمائر المنفصلة، ما يعني أن الإنجليزية لا تعرف سوى ضميرا واحدا للخطاب وهو You ويقابله في اللغة العربية ضمائر عديدة وهي (أنت - أنتِ - أنتما - أنتن - أنتم). وكما سبقت الإشارة في الفقرة السابقة في كون الضمير they يقابله في العربية (هما - هم - هن). إلا أن الإنجليزية تعرف ضميرا مفردا لا تستخدمه العربية وهو It ويعود على الحيوان والجماد والمعاني، كما يعود على الأطفال الرضع أيضا، بـ "هو" أو "هي".

ترجمة الاسم الموصول

تستخدم اللغة العربية الأسماء الموصولة مثل (الذي – التي – اللذان – اللتان – الذين – اللاتي) ويقابل ذلك كله في الإنجليزية **who** وتستخدم للعاقل. بينما **what** تستخدم لغير العاقل. وذلك بمعنى (الذي – التي). كما يوجد بالإنجليزية الاسم الموصول **whose** الذي ينسب ملكية شيء لشخص أو شيء ما، وليس لهذا الضمير مقابل مباشر، لكنه لا يشكل أي صعوبة في الترجمة فنقول:

- "المرأة ذات العيون الخضراء" - "The woman whose eyes are green"
Or – the woman with the green eyes

ز- ترجمة أسماء الإشارة

تتعدد أسماء الإشارة في اللغة العربية ما بين:
(هذا-هذه-ذلك – ذلك – تلك – هذان – هاتان – هؤلاء – أولئك) وغيرها، بينما لا تعرف الإنجليزية سوى:
(this – that – those – these)
وبينما لا تعرف اللغة الإنجليزية سوى الإشارة للبعيد، نجد أن اللغة العربية تعرف ما هو بين هذا وذاك. ولا تفرق كلتا اللغتين بين العاقل وغيره في أسماء الإشارة لغير الجمع، مثل:

- هذا الكتاب This book / هذا الولد This boy

وتمتد التسوية في الإنجليزية إلى اسمي الإشارة **these – those** بخلاف العربية فهي تشير إلى جماعة غير العقلاء بأسماء الإشارة الخاصة بالمفرد المؤنث، مثل:

- هذه الطيور These birds / تلك الأقلام Those pens

ترجمة الصفات

عل عكس ما يحدث في اللغة العربية فإن الصفة تسبق الموصوف في اللغة الإنجليزية، مثال:

- ولد سمين Fat boy / فتاة لطيفة Nice girl

والصفة في الإنجليزية لا تتبع الموصوف لا في العدد ولا في الجنس مثل:

- ولد ذكي clever boy -- بنت ذكية clever girl
- أولاد أذكى clever boys -- بنات ذكيات clever girls

وفي الأمثلة السابقة نجد أن الصفة لم تتغير وبقيت كما هي **clever** رغم استخدامها مع المفرد المذكر مرة، والجمع المذكر مرة، والمفرد المؤنث مرة، والجمع المؤنث مرة كما في المثال الرابع. ولكن قد تأتي الصفة بعد الموصوف في الإنجليزية إذا كانت شبه جملة مثل:-
The man in the red car is my father

وهناك ملاحظة تخص التفاصيل مثل more beautiful حين نترجمها من الإنجليزية إلى العربية، فبعض المترجمين يعتقدون أنها يجب أن تترجم باستخدام كلمتين في صيغة أفعل للتفضيل أي "الأكثر جمالا" ولا شيء في ذلك ولكن يمكن أيضا ترجمتها بـ "الأجمل"، فلا يجب أن ندع (الحرفية) تسيطر علينا فنفقد النص جماله اللغوي، ومن البديهي ألا نلتزم بالترجمة الحرفية للحرف التابع للصفة، فلا نترجم صفة interested in بقولنا: "مهتم في" ولكن نترجم "مهتم بـ". وفي اللغة الإنجليزية نظام خاص لترتيب تلك الصفات عند الترجمة إلى اللغة العربية. والترتيب الإنجليزي للصفات في الجملة يكون كالتالي:

possessive or article	1- صفة الملكية أو أداة
Quantity	2- الصفة العامة
General	3- الصفة التي تحدد الكمية
Size	4- الصفة التي تحدد الحجم
Shape	5- الصفة التي توضح الشكل
Age	6- الصفة التي تحدد العمر
Color	7- الصفة التي تحدد اللون
Pattern	8- الصفة التي توضح الطريقة
Material	9- الصفة التي تحدد نوعية المادة
Nationality	10- الصفة التي تحدد الجنسية
Adjectival nouns	11- الصفة العامة والاسمية

- أمثلة:

- زار أخي البارحة رجل سمين قصير القامة

- A fat short man visited my brother yesterday.

- اشترى أخي سيارة مستعملة رمادية اللون يابانية الصنع

- My brother bought a used grey Japanese car

- اشترت لأختي سبعة أقلام ملونة خشبية للرسم.

- I bought my sister seven colored wood pens for painting.

- **ترجمة الحال والظرف**

والحال والظرف يقابلهما في اللغة الإنجليزية adverbs وهي لا تصف الفعل فقط ولكن تصف زمان ومكان وكيفية وقوعه أيضا:

He ran quickly

- كلمة quickly هنا تصف الفعل ran.

- كلمة **extremely** هنا تصف الصفة **rich**. He is **extremely** rich.



- ترجمة الأفعال

- تتغير معاني بعض الأفعال في اللغة الإنجليزية بتغير الحرف التابع لها ومثال ذلك:

- ينظر إلى look at /// - يبحث في book into

- يبحث عن book for /// - يرى - يعتني بـ book after

على المترجم المبتدئ، إذن، أن يحرص، كل الحرص، على مراجعة ما لديه من معاجم عامة أو متخصصة. إذا لزم الأمر، عند مصادفة فعل يتبعه حرف، أو ما لم يصادفهما سوياً من قبل وألا يترك الأمر لمجرد حس التخمين والحدس مع سياق الموضوع (مع أن الحدس يكون مساعد مهم في عملية الفهم، أحياناً). وأن يجعل ذلك الحل هو آخر الحلول المتاحة أمامه، ولا يلجأ إليه إلا مضطراً. وإذا ما كنا نتحدث عن الفعل فلا بد من التحدث عن الأزمنة:

• أولها: لا نترجم فعل الكينونة **to be** إلى اللغة العربية في زمن المضارع البسيط، ولكن نستخدم الجمل الإسمية مثل:

- رجاء مهندسة ممتازة Rajae is an excellent engineer-

ولم نترجمها "رجاء تكون مهندسة ممتازة"، فهي جملة ركيكة تفتقر إلى البناء العربي.

• ثانياً: نترجم الزمن المضارع التام في اللغة الإنجليزية إلى ماض بسيط إذا كان الحدث قد انتهى. أو إلى مضارع إذا كان الفعل لا يزال مستمراً. مثل:

- لقد وصل من العمل توا He has just arrived from work

- لم ينته من عمله بعد He has not finished his work yet/

ترجمة المصدر

يعتبر المصدر أصل الفعل قبل استخدامه في أي زمن مثل:

- to learn - to run - To eat

وفي اللغة الإنجليزية يستخدم المصدر في عدة أحوال:

- كفاعل مثل: To watch a football match is my best pleasure

- كمفعول مثل: Bouchra prefers to read Islamic books

- ولتوضيح العرض مثل: Rajae travelled to Meknes to study engineering.

ويستخدم أيضا مع كلمات مثل: what – where – how – when

- Reda was awkward and did not know **what to do**.
- Theories taught us **how to translate**.

- اسم الفاعل مثل

يتكون اسم الفاعل في اللغة الإنجليزية من إضافة الحروف -ing إلى المصدر، وله في الجملة الإنجليزية أكثر من استخدام مثل:

- كفاعل في الجملة: Driving is my favorite hobby
- كمفعول في الجملة: I like cooking
- بعد الحرف: Hayat is not interested in reading
- كصفة: Taha owns a language learning center

ج. ترجمة الجمل المبنية للمجهول.

عند ترجمة الجمل المبنية للمجهول من العربية إلى الإنجليزية أو العكس تواجهنا بعض المشكلات منها:

- قد يكون للفعل العربي المبني للمجهول صعب النطق أو غير مألوف، والحل يتمثل في استخدام كلمة "تم" أو في تحويل الجملة إلى المبني للمعلوم، مثل: **The conference was attended (by the president)** فيمكننا القول في اللغة العربية:

- تم حضور المؤتمر
 - أو أن نحول الجملة إلى مبني للمعلوم فنقول:
 - حضر الرئيس المؤتمر
- لكن يصبح التعبير صعبا وغير مألوف إذا قلنا:

- حضر المؤتمر.

ولذا، وجب الابتعاد عن ترجمة كلمة (by) باستخدام التركيب الخاطئ "بواسطة" وهذا خطأ قد يقع فيه كثير من الصحفيين أو المترجمين المبتدئين ونحن من جملتهم أيضا، وفي هذه الحالة يمكننا تحويل الجملة إلى مبني للمعلوم، مثل:

- **The cake was eaten by Hicham**

فلا نقول: "أُكِلَت الكعكة بواسطة هشام"، ولكن نقول:

- "أكل هشام الكعكة"

وبوجه عام لا يجب اللجوء إلى استخدام المبني للمجهول في كلتا اللغتين ما دام الفاعل معروفا وواضحا فستكون الجملة أكثر وضوحا. كما أن هناك من الأخطاء الشائعة التي يقع فيها المترجمون المبتدؤون ونحن لسنا استثناء في ذلك حينما، نشرح بعض الكلمات التي لا تنقلها الترجمة أو، ننحت تعبيرات اصطلاحية خاطئة؛ من قبيل نقل المعنى المجازي الذي لا يكون مصرحا به بشكل واضح في النص. أو من قبيل ورود بعض الأسماء والنوادر في متن النص، بمعنى أنها لم تعد مستعملة، أو توظيف بعض الاختصارات، بالإضافة إلى التدخل (المترجم) في تفسير النص.

وعنوان القصة "ياسين والوادي" يمكن أن يكون مثالا على هذا الطرح، بحيث لا يمكن ترجمة "ياسين" بشيء آخر غير "Yassine". لماذا؟ لأنه ببساطة اسم علم، ولا يمكن ترجمته بشكل آخر، كما هو الحال أحيانا في ترجمة بعض الأعلام كـ "ابن سينا" أو "ابن رشد" وغيرهما، حيث إن الاسم يتغير قليلا، ولا يُنقل كما هو. كما لا نرى مانعا من ترجمة الاسم كما هو، كما هو الحال أو يحدث مع أي اسم عربي آخر، فـ "مريم" أو "جبور" أو ياسين" ترجمناها تباعا بـ «Mariam»، «Jabbour» و«Yassine». وهذه الإخطاء قد يقع فيها المترجم حينما يعكف على ترجمة العمل دونما أن يقرأه أولا؛ بما يعرف بعملية الاستئناس القبلية بالنصوص.

أما فيما يخص شرح بعض المعاني التي لا تنقلها الترجمة فيمكننا إعطاء مثال بـ "مريم" وإن كان يتوحد بعدها الدلالي في الديانات السماوية. كوننا نرى أن الاسمين تقتسمين المعاناة نفسها، من خلال إسقاط معاناة "مريم العذراء" على معاناة مريم" في القصة. وذلك من خلال معاناتها مع قبيلتها وكيف اتهموها بالزنى. وهو نفس الأمر يتكرر مع "مريم" في القصة، حينما اعتدوا عليها، أولئك الجنود الثلاثة الغلاظ (الأشداء). وكيف أبعدت المهمة عنها، بأن بقرتهم جميعا (في بطونهم) وسلبت منهم أسلحتهم، مما يعني أن اتهمها بالزنى قد فنده ما فعلته فيهم، فكان أن قلبت مشاعر القرية رأسا على عقب اتجاهها. كما أن هناك معان لم تذكر في القصة، والتي لا يمكن ترجمتها (بمعنى لا يجب نقلها) ولكن تصاحب النص المترجم كما هو، وللقارئ هناك (المفترض) الأحقية في تفسير وتأويل القصة، أو معنى الاسم. وله أيضا الصلاحية في أن يربطه بسياق نصه الديني، (في المسيحية أو اليهودية) كون أن هذا الاسم "مريم" تشترك فيه الديانات السماوية الثلاث.

فهناك من يرى أن لا بأس على المترجم في أن يورد لبعض التوضيحات في حواشي النص المترجم مادامت أفصح عن معنى النص وتيسر سبل تأويله وتحقيق فعل التواصل مع قرائه، إلا إننا نعارض هذا الرأي الداع إلى مثل هذا السلوك الترجمي، إن صح القول، على اعتبار أن إثقال النص بالحواشي والتعليقات من شأنه أن يؤطر عملية الفهم لدى المتلقي المفترض، والذي يجب أن تكون في أساسها مقرونة بالحرية في تمثيل الآراء والمواقف التي يقولها النص أو يبطنها. على اعتبار حالة "مريم" كاسم تشترك فيه البشرية، ولذا لا يجب أن تترجم، وكذلك، أيضا، لاعتبار حرية القارئ في إسقاط فهمه أو تأويله انطلاقا من سياقه الثقافي والديني الخاص به. بمعنى، لا نريد أن نصادر حق المتلقي في تأويل وتفسير القصة أو الاسم مادام ما ترجمناه يعتبر تأويلا خاصا وتفسيرا شخصيا. وكذلك على اعتبار أيضا أن النص لا يستنفذ كل محتواه، ولن نستطيع الإحاطة

بكل حيثياته الفكرية والإيديولوجية. ففهمنا له أو تأويلنا لسطوره إنما تبقى عملية فهم نسبية ونترك للقارئ المفترض أن يدلي بدلوه في فهم ثقافة الآخر من خلال مواجهته للنص الذي أمامه.

ولكننا في حالتنا هاته، هل يجب أن نرفق تفسيراً وتوضيحاً لمدينتي "عنفر" و "حكال" مثلاً، اللتين ذُكرتا في قصة "غفوة"، إذا ما علمنا أنهما مدينتين من وحي الكاتب، وأنهما قد ترجمتا من قبل بشكل مختلف، حيث ترجمت المدينة إلى "حكال" بالكاف مشددة، مع أنها لا تنطق كذلك، وقد استفسرت عنها الكاتب نفسه فصوبني نطقها، بعد أن كنت قد ترجمتها بـ "حُكال" تقريباً بنفس الصيغة ولكن بحاء مضمومة، وقد اختلفت مع المترجم السابق "وهي الباحثة رشيدة أسمار"، حينما جعلت الحاء مضمومة بينما كانت مفتوحة. والحال أن الترجمتين معا خاطئتين، مادام قد تبين المصدر أو حقيقة معنى الكلمتين، ولذلك صوب الكاتب فهمنا للمدينة وأحاطنا بسر التسميتين، لأنهما مدينتين فريدتين ولا توجد مثيلتهما أرض الواقع إلا في مخيلة الكاتب، لأن الكاتب جمال بوطيط وحده يعرف سر تسميتهما، ولذلك ترجمناها بمعنيته ومساعدته بـ "حُكال" بكاف مخففة تسبقها حاء مضمومة، وهي مزيج لبداية أربعة لكل من أسماء أصدقاء الكاتب، ولذلك، وإن كانت أعمال الكاتب والقاص قد تُنوّلت بالدرس والنقد، إلا أنه لم يكن ليشير أحد إلى هذا المعنى الخفي أو ذلك السر وراء تسمية المدينتين بهاذين الاسمين. وإننا نعتبر أنفسنا سباقين إلى الظفر بهذا المعنى الخفي الذي تستر وراءهما تسميتي المدينتين "عنفر" و "حُكال". إن هذا المعطى يجعلنا نستشف أو نستنتج ما يلي:

- أن الفهم الكامل والحقيقي لمحتوى النص غير متحقق تماماً.
- أن المترجم إنما ينقل ما يفهمه.
- إن نقل المترجم غير آمن ما دام يغفل أو لم يتحقق من معطيات النص من مصدرها.
- وأخيراً، كل ترجمة هي محاولة قرائية أو تأويلية للنص المصدر في قالب لغة جديدة.

يتضح مما سبق أن الترجمة وإن كانت دقيقة فهي لا يمكن أن تكون صادقة مئة بالمئة، وأن القارئ المفترض، له أحقية تأويل النص وتفسيره، كون أن المترجم -في نظرنا- يعمل كساعي البريد- له حق معرفة ما يوصله بشكل عام، ولكن ليس له الحق بتفتيش الرسالة وقراءتها، إلا إذا طُلب منه ذلك. كيف يتأتى هذا؟ يتأتى حينما يكون المترجم بصحبة الكاتب أو يترجم في تواجد (قيد حياته)، أو ترجمة الكاتب لعمله بنفسه. آنئذ، المترجم له إمكانية تفتيش الرسالة والادعاء أنه يعرف ما يملكها، و(يعرف) المرسل إليه (جيداً)، أي (يعلم) المتلقي المفترض (جيداً)، (عايش البيئة والثقافة وخابر المجتمع)، حت يمكن له أن يتوسط العملية التواصلية بين الثقافتين بأريحية كبيرة. ولذا فإن كانت المعاني الاستدلالية connotations يعيب أن يصل إليها المترجم بمجرد القراءة فقط، فكيف له أن ينقلها إلى المتلقي؟ خاصة إذا ما علمنا أن القارئ (الأصل) للنص (الأصل) يجد صعوبة أيضاً في فهم حقيقة ألفاظه، ومعاني كلماته، وأبعاد حروفه.

هناك من المترجمين ممن يعترضون على نحت التعبيرات الاصطلاحية ويعتبرونها خاطئة، وإن نقلت المعنى المراد، من خلال الترجمة الحرفية. فهي تظل ركيكة في تعبيرهم، غير إننا نرى ذلك صوابا في نظرنا على اعتبار ورود الجملة ركيكة وعلى حقيقتها، وإن بدت مشوهة، على أن تخضع للثقافة المستقبلية، وتلبس ثوبا غريبا عنها، فضفاضا أو ضيقا عنها إذ يكفيها لبسها لثوب اللغة المستقبلية. ولكن بأن نخضعها لعملية جراحية تجميلية نعرف مسبقا نتائجها الوخيمة، نرى من الأفضل أن نترك البيئة والثقافة التي تعيش فيها تتكيف معها أو تكيفها وفق معطياتها وطبيعتها.

ونضرب مثالا لهذا التعايش بذلك السفير أو الشخص الذي يذهب ويعيش أو يتصاهر مع شخص آخر من بيئة ولغة وثقافة مختلفة عنه، وقد نقول إن هذا المثال ينطبق إلى حد ما-على أولئك السفراء للدول. بحيث، حينما ترى سفيرا مغربيا في إحدى دول إفريقيا، أو في دول آسيا، وقد تغيرت ملامحهم الفيزيولوجية وقد بدأت تتكيف أو تميل إلى سحنة تشابه سحنة ساكنها أولئك البشر أو ساكنة تلك الدول أو المناطق. إذا في معظم الأوقات نلاحظ تغير لون بشرة السفير أو تغير ملامح عينيه بسبب الإقامة الدائمة أو الطويلة في تلك الدول. إذا نجد سفيرا مثالا أبيض البشرة ولكن لتواجده الطويل بمدينة إفريقية يصبح لون بشرته يميل إلى أن يكون داكنا، ليس بسبب تعرضه لأشعة الشمس ولكن لأن الطقس والجو العام هو الذي يساهم في إحداث هذه التغيرات. أو أن تجد سفير بدولة الصين أو دولة أسيوية فتجد عينيه أصبحتا تشابه عين الشخص الصيني فيزيولوجيا، وكأنما أجريت له عملية جراحية، فلربما لا نعلم سر ذلك ولكن هذا هو واقع الحال ومن خلال ملاحظتنا الشخصية والواقعية لهاته الظواهر العجيبة (ليس من باب التجربة، ولكن من خلال ملاحظتنا لهاته التغيرات التي كنا نشهد إليها من خلال نشرات الأخبار أو فقرات البرامج)، وقياسا على القولة: "من عاشر قوما أربعين يوما صار منهم".

لذا، فإن العمل المترجم ما إن يلبت يتداول على اللسان الأعجمي هذه المدة أو يزيد عنها قليلا حتى يصير منتما إلى هذا الثقافة المستقبلية التي أصبحت بيئته ومتنفسه الجديد، لأنه، بطبيعة الحال، لن يقدر على التنفس بالكيفية نفسها في بيئته التي أنتجته وأنبته مادام قد خلع عنه لباسه القديم (اللغة الأم).

هناك من يرى من الدارسين أن على المترجم ألا يبتدع لغة جديدة أثناء نقل المعنى، ولكن مطالب بأن يبحث عن المرادفات المناسبة، فمثلا:

- يفشي السر - حينما ترجمتها إلى الإنجليزية، فإننا قد نستخدم أو نؤلف تعبيرا جديدا، to spread the secrets وهو ما قد يراه البعض ركيكا، بحيث يمكن أن نترجمه ب: to let the cat out of the bag.

وكلاهما يعني: يفشي السر - يذيع السر،

وفي نظرنا الشخصي نفضل أن ترد العبارة كما هي، مثلا، العبارتين الإنجليزيتين السابقتين اللتين تعبران عن إفشاء السر كما هي، لو أنه قدر أن ترجمت إلى العربية. وهنا أمكن أن يورد المترجم بشكل مقتضب

ومختصر جدا (معنى المثل أو العبارة) لكن أن يرد مفسرا ومشروحا داخل النص، فهذا نراه اعتداء على هوية النص الأصلية، بحيث كيف يمكن لنا أن نعرف " أن تضع القطعة خارج السلة " معناه أن تفشي سرا، ولذلك؛ يجب أن نجد العبارة مترجمة حرفيا في النص، حتى تلتصق العبارة بذهن القارئ وتحدث له تلك الصدمة أو الدهشة بين المقول ومعناه. ويبقى للمترجم حرية تفسير ذلك في الهامش، أو في الحاشية، أو في ملحق في آخر الكتاب.

إننا أحيانا ملزمون بأن نترجم المعنى المجازي للتعبيرات الاصطلاحية بمعنى مجازي آخر، ولكن ما يضمن لنا أن هذا المعنى الذي توصلنا إليه هو المعنى الحقيقي الذي قصده الكاتب، ولو أن البعض يفضل بأن يترجم بشكل حرفي، ونحن، إذ ذاك، من الداعين إلى ذلك، حتى وإن كانت ترجمة المعنى المجازي ستبدو نشازا وركيكة داخل النسق اللغوي الجديد (حسب سياق المقام)، آخذين بالحسبان تقديرات المترجم الخاصة وحده، كقارئ بدرجة أولى ثم كمترجم بدرجة ثانية. بمعنى، أنه ليس هناك مترجم ينتهي من ترجمة عمل ولا يعود لقراءته بعين المتلقي قبل عين الناقد. ولذا فإنه يغفل عن تلك الهنات أو الهفوات التي لا تبدو للعيان. أي لا تتمثل للقارئ العادي ولا يمكن له ملاحظتها، ولكن لربما يصحح أو يدخل تحسينات على الهفوات التي تبدو فاضحة، ويجد هو نفسه صعوبة في فهمها أو تأويلها، ناهيك عن رؤيته أو قراءته للعمل بعين الناقد والباحث المتمرس. ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك:

- يقطع خط الرجعة (وليس: بحرق سفنه) to burn one's boats
- يندم على ما فعل (وليس: يخطب على صدره) to beat one's breast

ولعلنا إن أدركنا ضرب مثال لكلمة قطع سنجد استعمالات مختلفة وتوظيفات متنوعة لهذه الكلمة. فمثلا:

- قطع جندي المشاة النهر بخفة
- The infantry soldier **crossed** the river swiftly
- قطعت الأمل من النجاح في تلك المادة
- I lost hope **to pass** in that course.
- مع العلم أن كلمة (to pass) يمكن أن تؤدي معنى آخر أيضا كـ "نجح في الامتحان"
- To **pass** the exam أو أن "تنجح في عمل شيء ما" to **succeed** in doing something
- قطعت تذكرة ذهاب وإياب إلى كندا
- I **bought** a return-way ticket
- قطعت فلانة حبل أفكاره.
- So and so **interrupted** the train of my thought.
- أنقطع التيار الكهربائي وانطفأت الأنوار وغرقت المدينة في ظلام دامس.
- Electricity has been **cut off**, lights went off and a blackout hit the city.

- انقطع الاتصال بين جهاز الحاسوب والشبكة
- The computer has been **disconnected**
- the computer is **disconnected**
- قطعت تلك الدولة أشواطاً في مجال الرفاه الاجتماعي
- That country **has made good progress/ great strides** in social welfare.
- قطعت الدول العربية علاقتها الدبلوماسية مع كوريا الشمالية
- The Arabian countries **severed** its diplomatic ties with North Korea
- قطع رأس لويس السادس عشر على أيدي الثوار.
- Louis XVI **was beheaded** by the revolutionists/rebels.
- رأت المحكمة أن المتهم متورط بأعمال قطع الطرق
- The court ruled that the convict **was engaged/involved** in highway robbery.

وإنه من البديهي أن نلاحظ من الأمثلة التي أعطيناها أن البدائل كثيرة للكلمة الواحدة، غير إنه لا يمكن بطبيعة الحال كتابة هذه البدائل أثناء الترجمة أو إيرادها داخل العمل المترجم. بمعنى أن المثال الأخير ليس ترجمة جيدة، بأن تعطي بديلين إثنيين، وهو ما ليس موجوداً في النص المصدر، بمعنى أن المترجم يضع القارئ في حيرة ما بين الاختيارين، ولذلك يجب إيراد بديلة مناسبة واحدة، وإن أخطأ المتلقي أو فشل حدسه وتكوينه المعرفي في تبين المعنى. من خلال التعارض القائم في لغة النص المترجم.

ولا يعني هذا أننا نلقي بالمسؤولية على القارئ ونزعمها عن كتفي المترجم، ولكن نعتبر تبين المعنى الحقيقي للنص هو مسؤولية مشتركة، ذلك أن المترجم يعمل كما قلنا سابقاً كوسيط: أي أنه لا يطلع على فحوى الرسالة بشكل عميق، ولو سلمنا فرضاً أن المتلقي (المرسل إليه) جاهلاً (باللغة)، (بمحتوى الرسالة)) فإن ساعي البريد (المترجم) يقرأ فحوى الرسالة (النص) ويفهم مضمونه (ا)، ولكن لا يمكن له أن يدرك أبعادها وحيثياتها بحيث إن المرسل إليه فقط هو القادر على أن يفهمها كما يشاء (بمعنى وإن حاولت أن تفسر كل شيء وتبسطه، فلن تنجح في أن تعطل عمل عقل المتلقي، وتلقي بفكره على جانب، وقارعة النص. وبأن تعطل ذهنه وتبطل تفكيره)، ما دام أن المترجم قد عمل على تذليل الصعاب وتكييف النص بما يلائمه ويستجيب لذوقه.

وإن كان الحال كذلك، لما تعرض النقاد للنصوص المترجمة بالنقد والدرس، والمقارنة، وهما كما نظن قراء أيضاً ونقاداً في نفس الوقت، بمعنى ليس كل النقاد كانوا مطلعين ويتكلمون لغة النصوص المترجمة، ولكن ينتقدونها بلغتهم الأم، ويرون فيها ما لا يرضي ذائقتهم الفكرية والمعرفية أو يتعارض مع قناعاتهم الأدبية أو غيرها، مما يجعلهم ينتقدونها ويدارسونها. لذا فإن أي ترجمة كما قلنا سابقاً إنما هي قراءة بلغة مغايرة لا أقل ولا أكثر، وهي قراءة دائماً تفتقد إلى الكمال والحقيقة الصادقة.

بمعنى، لو أردنا أن نعطي أردنا ان نعطي مثالا آخر لتعدد سياقات مفردة ما داخل الجملة، لأمكن لنا أن نترث في الحكم على مضمون هذا النص، ومنه الحكم على الترجمة، ولنا في كلمة "قطع" خير مثال لما تحدثه من تعدد السياقات:

- قطع عهدا ألا أكذب مجددا I promised not to lie once again
- قطع رئيس الوزراء عهدا على نفسه باجتثاث الفساد
- The prime minister **vowed** to root out the corrupts. Or (**pledged**) or (**took upon himself**)
- قطع الجزار أصبعه -the butcher **has chopped off** his finger
- قاطعت بعض الشركات عابرات القارات البضائع الإسرائيلية
- Some multinational corporations have **boycotted** French goods.

ولعل المهتم سيلاحظ كم لهذه الكلمة من معاني، فإن كانت هذه في اللغة الإنجليزية، فكيف سيبدو الأمر في اللغة العربية المعروفة بتنوعها، وشساعة ألفاظها، وتعدد معاني كلماتها، واتساع فضاء التعبير فيها. لا شك أن مثل هاته المواقف تضع المترجم والترجمة بشكل عام في مأزق كبير من أجل نجاح عملية نقل المعاني. كما أن هناك أفعال ليس لها مقابل باللغة الإنجليزية، مثل:

I am angry with you غضبت منك -

I am fed up with you قرفت منك -

يعني هناك حالات يجب أن نميز فيها بين الحاضر البسيط والحاضر المستمر لأن اللغة العربية ليس فيها هذا التمييز مثل:

I speak English fleuntly أتحدث الإنجليزية بطلاقة -

I am talking in English أتحدث بالإنجليزية الآن -

I drink tea every day أشرب الشاي كل صباح -

I am drinking tea -إنني أشرب الشاي

He always comes late إنه دائما يتأخر (هنا نتحدث عن عادة شخص ما)

He always coming late دائما ما يتأخر (هنا يوجد تدمير من عادة ما)

إن ما يمكن الخروج به من هاته الأمثلة التي أتينا على ذكر بعضها إنما هو فيض من غيض، وربما يحتاج إلى كتب وكتب من أجل حصر جزء منها، إذ نراه أمرا مستحيلا أن تحصر كل هاته الأمثلة إذا ما أنيط العمل بفرد واحد، فلابد من تكاثف الجهود وتدخل المؤسسات كي نستطيع الإحاطة بجوانب الموضوع الذي نتناوله، وإننا بهذا المحاولة البسيطة والمتواضعة، إنما نحسبها نتف من أجل إثارة الموضوع والنظر إليه من زوايا مختلفة.

ولعل الممارس للترجمة، وفي أي ميدان كان، أن يدعي الشمولية والقطعية في تمثيل الظاهرة أو تملك المعرفة التي يحاول إيصالها، أو يتقاسمها مع الآخر. وإننا بعيدون كل البعد عن هذا المنطق الادعائي، ليس لأننا مبتدئون وحسب، ولكن لقناعتنا بأن العلم بحر لحي متلاطم الأمواج، لا يمكن ولن يقدر عليه أحد مهما ادعي أو بلغ من المهارة في السباحة فيه، وإننا وإن كنا نقول بأفضلية اللغة العربية من حيث شساعة مفرداتها والمعاني المتعددة التي يمكن أن تغطيها، فإننا لا نبخس أي لغة حقها سواء في ميدان الأدب، أو العلوم، أو أي حقل معرفي، أو فكري، أو إبداعي آخر، ذلك إننا بعيدون أيضا عن هذه الأحكام المسبقة والجاهزة، ما دمنا غير مختصين أو متخصصين، لإصدار هذا الحكم وإن كان تقريبا، فإنه يجب علينا أن نكون لغويين ولسانيين ونحويين ومترسين باللغة التي ننقل منها وإليها، آنئذ، أمكن لنا أن نقول بأحكام أو لعلها آراء أو مواقف شخصية بعيدة عن التعميم.

وإن سردنا لبعض هذه الأمثلة لا يعني أننا قد نهجنا الطريقة بحذافيرها، على اعتبار اللغة الإبداعية متمردة أحيانا حتى على البنية النحوية، لذلك لم نكن دائما ملتزمين بهذه القواعد بشكل حرفي، لأننا كنا نسعى أو سعينا من خلالها وبطريقتنا إلى الغرف من كل المناهج وبلاستفادة من كل النظريات، وتجريب كل الطرق والتقنيات، آمليين بأن نخرج بنص مترجم مقبول ومقروء. إننا لا نضمن تحقيق الإبداعية نفسها أو بخلق الأثر نفسه في المتلقي.

فإن كان الكاتب الأصلي قد أنتج العمل مخاطبا متلقين أصليين فإن ذلك معناه أنه كان أدرى بالمتلقي وخلفياته الفكرية والأيدولوجية. قياسا على المثال القائل: "أهل مكة أدرى بشعوبها وشعابها أيضا" فيما يفيد أن معرفة الكاتب بالجمهور المخاطب وجغرافيته، ونقط التقائه به، يساعد بشكل، أو بآخر، في بوصلة تفكيره وإبداعه، حتى وهو يخلقه. بمعنى، لا يتحكم أو يغير من مجرى العمل المنتج، ولكن يأقلمه حسب ذوقه ورغبته، وكي تتحقق هذه الإمكانيات للمترجم عليه أن يكون من مخضرم لغويا وثقافيا على الأقل بالثقافة واللغة المنقول منها وإليها.

2. ترجمة في ضوء ترجمة سابقة للنص القصصي.

إن ترجمة النصوص القصصية عرفت مداً وجزراً في الارساء على الاختيارات التي تتيحها القواميس للمقابلات في النص المصدر، فكنا نروم الاحتكام إلى بعض القرائن الداخل النصية والخارج نصية، كي نتبين القصد الأصلي للمفردة في النص الأصلي، فكان يقع اختيارنا تارة على هذه الكلمة أو الجملة أو العبارة، وتارة أخرى كنا نعدل عنها بعد المراجعة. حيث يتبين لنا (سوء) أو تسرع في اختيارنا للمفردة لكونها لا تؤدي المعنى الذي تبتغيه المفردة الأصلية في النص الأصلي.

وكون قرار اختيار المفردة الحالية ليس صحيحاً قطعاً، بمعنى اختياراً شخصياً فإننا أبدينا في بعض الأوقات دوافع وأسباب هذا الاختيار بعينه دون غيره. وهذا دفعنا إلى تكرار قراءة النصوص المترجمة المرة تلو المرة، ونفصل عنها لبعض الوقت كي لا يظل الفهم القبلي لها لصيقاً بنا. وحتى نعاود قراءتها بغير العين التي ترجمتها. فكنا نرجع إلى الصفة التي كنا عليها أول مرة خلال احتكاكنا بهذه النصوص كقراء من أجل استنباط ما قد يكون فاتنا وهو أمر متحقق) لتنداركة (نسبياً) في فهمنا (الأمين) لمعنى النصوص وما تنطوي عليه. لذلك نورد أمثلة متنوعة ومختلفة، بتنوع النصوص واختلاف رؤيتها وسبكها التي أرادها لها الكاتب أول مرة. وهي نفس الرؤية تنطبق على الكاتب. بمعنى؛ لو راجع، أو قرأ، ما كتبه، أو ما أبدعه، سيتنصل لا محالة، من بعض المفردات والجمال، التي أقحمها في نصوصه، وهو وحده يعلم سرها، وفحواها، والسياقات المختلفة، الاجتماعية منها، والتاريخية، والثقافية. التي ترتبط بمرحلة كتابتها.

إن عملية المراجعة، والرؤية، من زوايا مختلفة، ونقصدها من زاوية اجتماعية، حقبة تاريخية تستدعي منا أن نرى العمل. في نسخته الأصلية والمترجمة. بعين المتلقي والناقد، بمعنى عين المتلقي الأول (المترجم كقارئ) وبعين المتلقي الناقد (أي نقد النص وتأويله وتفسيره ثم ترجمته)، وبعين المتلقي الثاني (المترجم ينظر إلى عمله المترجم بعين القارئ المفترض)، ثم متلق ناقد (المترجم ينظر إلى عمله المترجم بعين نقدية (كباحث أو دارس)). لأن المترجم على عكس الكاتب، يقوم بالأدوار الثلاثة.

إن المترجم، يتلقى العمل وهو في لغته الأم، كقارئ، فيفهم ما يفهمه من قصدية النص ومضمونه، لكن ليس بتلك الرؤية الفاحصة والكاشفة، حينما يباشر العمل بمصداقية أكثر بحكم الشغف والحب اللذان يدفعانه لقراءة مثل هاته النصوص. لكن حينما تحضر النية كمترجم فهو يتحمل مسؤولية نقل الإرسالية الفكرية والعلمية للنص الأصلي (بأمانة) ومصداقية. إذا، فقراءته للنص تكون متمعنة وفاحصة، ولا تترك عينه أو يغفل عقله عن أي شاردة أو رادة في النص، أو خارج النص، متحريراً كل التفاصيل السردية ومتملساً خيوط حبكة النصوص والأحداث، من أجل القبض على المضمون، ومن ثم تغليفه من جديد كي يتماشى والبيئة الجديدة المستقبلية له، مع الإبقاء على طابع الأصالة الذي يعكسه.

أيضا المترجم الحصيف دائما ما يترك ترجمته تختمر، وذلك بالابتعاد عنها لفترة من الزمن، كي ينسى السياقات والقرائن التي اعتمدها في مقارنته لترجمة هاته النصوص، ليعود إليها من جديد ويقرأ العمل في حلته الجديدة، وهنا يأتي دوره كمتلقي ثالث، يقرأ النصوص من باب الشغف أو الحب كما أسلفنا، لكن بعدسة غريبة، من خلال وسيط اللغة التي ترجمت إليها النصوص، أي يقرأها كمثل متلق أجنبي. متلق شغوف بالأدب أو القصة. لتأتي العين الناقدة بعدها، بمدى ليرى عمله؛ أي ترجمته من زاوية نقدية، التي ترى العمل وتواجهه بتفحص وتمعن، وهي مراقبة نوع الاختيارات ومدى حفاظ الترجمة على معنى وشكل النص الأصلي. لكنه يبقى راض عن عمله بالمستوى الذي صار إليه رغما ما قد يشوب ذلك من نواقص.

ونعود فنقول إن اختيارنا لمفردة عوض أخرى أو شكل أسلوبى عوض آخر نابع من قناعتنا، في الحفاظ على درجة – عالية- من المقبولية للنصوص وتحقق فهمها كما لو كان هذا الفهم متحققا في أصلها، ونورد أمثلة على سبيل الشرح والاستفادة لا الحصر

إن الباحث في القواميس العربية والإنجليزية، سيجد أن من أقرب المعاني كمقابل لكلمة "غفوة" هي "snooze"، بعد أن كان اختيارنا المبدئي للكلمة هو "siesta"، ولكن بعد التمهيص والتدقيق في معنى الكلمة "وجدنا أن كلمة "snooze" تعني: نومة خفيفة، أخذ غفوة، قيلولة بعد الظهر أو من الفعل قيلل. وهو ما لم تتحه كلمة "siesta" من إمكانيات للمعنى.

قد يكون أحيانا تعدد المعنى الواحد للمفردة الواحدة، مرهق ومتعب للمترجم، ويخلق له متاعب جمة إذا ما كانت المعاني متقاربة. وفي نفس الوقت لها ظلال أخرى تظهر وتنمحي مع السياقات التي ترد فيها. وعليه فاختيارنا للمقابل "snooze" رأيناه أقرب إلى المقبولية بما يخدم السياق العام للنص. لكن إذا عدنا إلى ترجمة الباحثة رشيدة أسمار لنفس القصة، سنجد أن اختيارها استقر على المقابل "ANAP" على هذا الرسم. وحين مطالعتي للعنوان لأول مرة انتابني الحيرة، هل ما فهمته أنا غير الذي يقصده النص؟ حتى لا نقول الكاتب.

لأن هذا الأخير قد يكون قصد أشياء كثيرة لا محالة ظاهرة وباطنة. وأشياء احتفظ بها لنفسه، يملئ بها تلك الفراغات التي تركها، من نقاط الاسترسال والحذف، وهو يعلم سرها ونجواها في هذه النصوص لوحده كما أسلفنا ذكر ذاك، فكان أن عاودت البحث من جديد عن الكلمة وظلال معانها؛ أتفقد ما يمكن أن يكون قد ضاع مني أثناء تأويلي للكلمة وتفسيرها بيني وبين النص من خلال القواميس والمعاجم الإلكترونية والورقية. والعربية والإنجليزية، لغتي البحث. في محاولة لتقصي أحوال معناها الذي يمكن أن يكون تمرد عن المؤلف وصار يعكس معان أخرى، في سياق النص، خاصة ونحن نعالج نص أدبي إبداعي يتمرد على عديد الأشكال المألوفة في الكتابة والصياغة.

إن كتابة الكلمة، أو رسمها، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالكلمات المفاتيح، أو التي يعتبرها المترجم كذلك. (حسب فهمه وتأويله للنص) يعطي للقارئ فكرة مبدئية مسبقة عما هو مُقدم عليه في هذا النص، ونحن إذ

نجد الباحثة كتبت كلمة العنوان بهذا الشكل؛ بحروف كبيرة ASNOOZE أو ANAP التي وقع اختيارها عليها، مع ما يمكن لهذا الرسم للكلمات أن يسهم في تقويض استيعاب القارئ ويحيد به عن الفهم الصحيح. سواء للكلمة داخل النص أو من خلال ظلال معانيها التي تتخذها داخل النص. وهو ما يمكن أن نقول عنه بأنها معاني تبقى محكومة بالعيش داخل سياقات النصوص التي تتواجد بها، وكون هذه المعاني لا تلتصق بها إذا ما أوجدت في سياق آخر، ضمن النصوص أو خارجها. إذ الأعراف الشكلية والأسلوبية تختلف من لغة إلى أخرى. وستلتصق بذهن القارئ لا محالة معنى الكلمة التي تتردد داخل النص، سواء كمفردة أو كعنوان مثلا، كما هي حالة قصتنا "غفوة"، وما يثيره العنوان من إشكاليات متباينة الدلالة، فيما من شأنه ألا يخدم النص.

كون لا نجد أحيانا مقابلات للمفردات والكلمات أو من قبيل التعابير المسكوكة أو الأمثال في الجهة المقابلة (الثقافة المستهدفة) وإن تضاربت معانيها أحيانا، مع مراعاة ما يخدم في مجملها معنى النص ووحدايته. ولعل القارئ الكريم يعرف أو سيبحث عن مرادف كلمة غفوة، وسيتبين له المعاني المتنوعة والقريبة من أصل الكلمة في كل اللغات، اللهم إذا استثنينا اللهجات المحلية والتي هي في منأى عن اشتغالنا في هذا العمل رغم أننا سنشير بين الفينة والأخرى إلى بعض المتاهات التي يتيه فيها القارئ، خاصة حينما يتم توظيف التراث. ونقصد به هاهنا الهوية المحلية لكل ثقافة ولغة على حدة، أو حتى داخل اللغة والبيئة نفسها.

هذا العائق (توظيف التراث (اللهجات)) يطرحه أو يترتب عن توظيف الكاتب لمصطلحات وتعابير (عامية) محلية، تستعصي أحيانا على أفهام الناطقين بلغة النص الأصل. ولذا فتضمن التراث من الأقوال المأثورة والحكم في الأعمال الإبداعية ليس وليد اللحظة أو مولود العصر، وإنما هي أعراف كتابية ضاربة في التاريخ، استعملها الشعراء والأدباء في أعمالهم، لا لشيء - حسب زعمنا- إلا من أجل توصيل الرسالة أو التعبير عن المضمون بأقل كلفة من الخسارة التعبيرية، إذا ما اعتبرنا هاته الأمثال والحكم (العامية) تزرع وتعكس ما قل ودل، و أن لا محالة في أن يوظف الإنسان من بيئته وتراثه، مادام الإنسان ابن بيئته كما يقال فلن نعدم عملا إبداعيا، شعرا أو رواية أو قصة تخلو من توظيف التراث، فقط تختلف آليات توظيفه وكيفية صبه في قالب الإبداع عبر قناة الكتابة (الكلمة).

ولا ريب في أن مثل هذا القرائن التي ترتبط بالشكل، عبر تضخيم حرف الكلمة مثل "Snooze"، أو وضع خط تحتها "Snooze"، أو كتابتها بأحرف كبيرة "ASNOOZE"، رسومات تحمل في طياتها الكثير من المعاني، وتعتبر كمفتاح أساس للولوج إلى محراب النص. وإن إيرادنا لهذا الإشارة وهذا التباين في اختيار الكلمة والمرادف لها، إنما هو إشارة إلى تباين، وتنوع تلقي النص الأصلي، الذي يؤدي إلى حتمية اختلاف وتنوع النص المنتج، (النص المترجم). فكما سبقت الإشارة، في كوننا لا ندعي الإحاطة والشمولية، وإيرادنا لهذه الأمثلة عن التباين في التلقي والانتاج إنما هو، بطريقة أخرى، عملية توالدية، مستمرة، تطيل من عمر النص الأصل، وتفتح آفاقه، وتيسر ما قد يستعصي على أفهام القراء، العاديين.

بالإضافة إلى ابتعاد الكاتب عن عالمه أو تنكره لبيئته، فإنه يعكس فيه بعضاً من عالمه (الآخر) الذي يعيش فيه، وهو عالم الكتابة والإبداع والخيال الحر، الذي يستطيع فيه أن يبيع لنفسه من المحظورات والمحرمات ما شاء، ويمارس هواياته الشيطانية التعبدية، أو يصير ذلك المنقذ والوقور والمبجل. كلها أحياناً أحاسيس وأخيلة تسابق بعضها لاحتلال الريادة في صف السرد والحكي.

إن مرد هذا الحكي أيضاً هو الاعتبار بكون النصوص الإبداعية -حسب رأينا- نصوص زئبقية المعنى أو المعاني. أي كلما تقبض على واحدة (معنى) إلا وينفلت منك خيط من الخيوط (المعاني)، حتى تنفلت منك كلها، أو تشتبك فيما بينها، فتجعلك تعيد ترتيب الكلام من جديد، وعليه تعيد ترتيب الفهم (الصحيح إلى الأصح) عبر بوابة التأويل التي ننفذ منها إلى مغاليق النص من جديد.

إن الكاتب المبدع جمال بوطيب في هذا العمل يضمّر العديد من المعاني التي قد نعتبرها معاني ضالة لا مأوى لها ولا فائدة، ولكنها أحياناً تكون هي معاني النص الأصلية، بجعلها تتنكر كذلك، حتى لا يُقبض عليها، من أي كان، إلا من ذوي الاختصاص، ومن ذوي أهل الحل والعقد، كما يقال أو كما جاء على لسان أحد شخوص القصة أيضاً. وهذه قد نعتبره عرف إبداعي يختص به الكاتب. فنصوصه غالباً ما تبدو مطواعة إلى حد الابتذال في رؤية الأشياء – وهذا زعمنا نحن، لكنه ابتذال مغلف بحذقية وبذكاء، لا يتذوق طعمه إلا من مارس الكتابة وذاق من لواجح خيانة الحرف وعصيان الكلمة وتمرد العبارة. ونجده مرة أخرى يغرق في الخيال إلى الحد الذي يتجاوز الجنس الكتابي الذي نقرأه، فيجد القارئ نفسه حائراً بين هذه وتلك من النصوص. إذ يصطدم، أحياناً، مع قناعاته، ومبادئه، أو ما يصادفه في النص.

لنقول إن تلك الهوايات الشيطانية التي يستمتع بها الكاتب في عالمه الآخر، تصير هي نفسها الهوايات المفضلة التي تجر القارئ نحوها، فينسى عالمه الواقعي، ويتنكر لمبادئه، وقيمه، التي تربى عليها. فيتوقف في الزمن ليعيش في العالم الذي صنعه له الكاتب أو تنبئ له به. فالقارئ الحصيف أو المترس في علاقته مع القارئ العادي كالرجل مع الطفل، والمتلقي المتمرس في علاقته مع الكاتب كالشيخ مع الشاب، وسأسوق مثال وأفسر هذه التعالق:

إن القارئ العادي يكون كالطفل في حكمه على الأشياء ونورد الإنسان ضمن هذه الأشياء؛ فقلة تجربته وطراوة عوده (الأخضر)-بالإضافة إلى سذاجته -لا نقول بساذج مادام حديث العمر بالحياة- بل حسن نيته. تبقى إمكانيات محدودة وضعيفة جداً في استقراء الواقع وتمييز أو إدراك الحسن من السيئ من النوايا ليكون عرضة للنفور، أو للاغتصاب الفكري الذي يمارس عليه، عبر وسيط الحيلة والدهاء. وهو الأمر نفسه ينسحب على القارئ العادي ما دامت تجربته قليلة وتمرسه ضعيف بالنصوص، وهو ما يسري على الطفل في مواجهة واقع النصوص ووقائعه. وهو واقع متعدد ومتلون. لذلك هذا القارئ الغر لا يكاد ينتهي من النص حتى يحس بالضجر والملل. وهنا لا نعدم أن بعض النصوص قد تكون مملة، وعورتها مكشوفة؛ لا تترك للقارئ جهد البحث أو التنقيب عن مواطن أسرار الجمال الكامن في غموضها.

وعليه فالطفل قد يأخذ سنوات كي ينطق بكلمة أو اثنتين، ومن ثم ينطلق إلى اللامحدود من اكتساب الكلمات أو نطقها، أو اكتسابها دون نطقها. أي أن النص قد يكشف عن أشياء ويتمنع عن أخرى، مخافة تهلكته، ونحن بهذا الصدد -نزعاً من هذه اللحظة هي لحظة الولادة الحقيقية للنص، حينما ينطقه الكاتب ويصبح قادراً على التعبير عن نفسه بنفسه، وينضج أكثر ليصبح ناطقاً بلغات مختلفة أخرى، فتتوسع مداركه وتتشعب أغواره أكثر مما أعطاه إياها الكاتب في صغره. (نشأته)

ونورد مثلاً آخر لعلاقة الشاب بالشيخ بتلك العلاقة الممتدة ما بين القارئ المتمرس، وصاحب دربة في التعامل مع النصوص وتلويحاتها، في مقابل الكاتب الذي يعلوه درجة من حيث أنه صاحب العمل وأقدر بالتعامل معه، فهذه العلاقة تتسم بالندية المعرفية والإبداعية إن على مستوى الإنتاج (الكاتب)، أو التلقي (القارئ)، وهنا لابد من الإشارة أنه يتم تبادل الأدوار: كيف ذلك؟

نقول إن هذه العملية تقتصر -حسب رأينا- على العلاقة الثنائية الأخيرة، أي بين الشاب و الشيخ أو القارئ المتمرس والكاتب، حيث يعتبر الكاتب في عمقه متلق أولي لنصوصه وهي نطفة، على حد تعبير الكاتب جمال بوطيب، بحيث يكون متلقياً شفهياً وتجريبياً، قبل أن يفرغ ذلك في وعاء كتابي جديد، هذه النطفة (التلقي الأولي من عوالم مختلفة، خيالية، واقعية، ميتافيزيقا)، فبعد أن تصبح جنينا، تختمر هذه الفكرة (الأفكار) المبدئية في ذهن الكاتب وتتضح ملامحها نوعاً ما، فيبدأ في تهيئ الجو المناسب لملاقاة هذا المولود، وهو في غالب الأحيان لا يكون يُعلم بجنس المولود (العمل) إلا بعد أن تضيء ساعة ولادته، فيتمثل له آنئذ الشكل الكتابي أو العرف التجنيسي الذي سينمو ويكبر فيه هذا المولود الجديد، ونعتبر أن الولادة الأصلية للنص تبقى متجددة ومتعاقبة عبر الأزمنة مادام النص بقيا حيا وينطق دائماً. (ب والنقد والترجمة).

ونحن نضرب على المثال بالنصوص العالمية التي نقرأ عنها وندرسها وندارسها إلى حين زماننا هذا، وكأنها ولدت (كتبت) إلى عهد قريب، أو كأنها خلقت تنطق بلسان غير اللسان الذي نطقت به أول مرة، وهذا ما يجعلنا نؤمن بنمو أعمار النصوص ونضوجها، فهي من الكائنات المعمرة التي لا تقهر مع تقادم الزمن، بل إنها ترخي بجذورها في أعماق التاريخ، مهما تناسى وجودها أو أعدمته، فهي كطائر الفينيق يعي ويسافر عبر الزمن ويختفي ثم يعود، هذا الاختفاء أو التخفي أحياناً إنما هو تمنع مقصود عن الإدراك العادي من الأفهام العادية للقراء العاديين، ولكنها تأبى العصيان والتمرد حينما تواجه بقارئ محنك ومتمرس في مقارعة مثل هذه النصوص، أكسبته الدربة في معاركه ضد تمرد المعاني حنكة لأبأس بها، في أن يجعل هذه النصوص أو غيرها تمثل لرغباته وتنصاع لفهمه، عبر إعطائها أو مدها بإمكانيات تكون مخبئة بين السطور ومعاني الألفاظ.

وعود على بدء، فالمتلقي القارئ يصبح منتجا في الآن نفسه، إلا إن إنتاجيته تظل محدودة بأسوار النص العريضة رغم فسحة المكان في الداخل، لذلك يحتضن النص كل التلقيات والتأويلات ويمتص صدماتها رغم كون بعضها لا تمثله أو لا ليست من مبادئه وأعرافه، ولكن النص الإبداعي أرض لتجاوز الثقافات والحضارات، فهو يقبل بكل الطعون والنقود، ولا يتكفل بدرء هذه الشبهة عنه أو تلك، إلا حينما يأتي ناقد أو قارئ آخر

فيدريء عنه ذلك ولكن من داخل أسواره، إن صح القول، لا يقدر أن يواجه ضيوفه بنفس القدر من الحطة والمهانة، وهنا في هذا السياق استحضر دردشة مع الكاتب جمال بوطيب، حينما استفسرته عن الكلمة (حُكال) علو وزن جمال، أو حُكال بالشدة على الحاء تسبقها ضمة، فأورد في هذا الصدد قصة طريفة لبعض النقاد أو القراء الذين اعتبروا (حُكال) امرأة أو فتاة يحبها الكاتب في الواقع، وأنها سبب عداوته للنساء، وضحك من ذلك كثيرا ولكن لم يعلق.

وهنا، نعتبر حذقُ الكاتب جنب النص موتا مباغتاً، بأن تمنع أو تستر عن إبداء رأي أو تقويم إعجاج فهم أو تأويل، فترك النص يواجه مصيره بنفسه. كما تفعل القلط مع صغارها بعد أن يصيروا ناضجين، حيث ترفع عنهم غطاء الحماية وتتركهم يواجهون الزمن لوحدهم بعد أن لقنهم دروس وفنون العيش.

وهو الأمر نفسه ينسحب على النصوص الحية، تواجه لسعات وانتقادات قراءها وتعتبرهم ضيوفاً، وقد أزعج القول بأن ما سمعت يوماً نصوصاً ترد على نفسها. أي بأن يرد عنها كاتبها، فالكاتب كمخرج مسرحية يتفرج من وراء الستار كمثله من الجمهور، ولا يقدر أن يتدخل أو يعدل من شيء ولو حصل نكوص أو تحويل أو تحريف للقول. فيدع يدع الجمهور –وهنا الجمهور كل يمثل نفسه- في الرد أو الحكم على العمل.

هذا الفعل استحضرت مع الباحث رشيدة أسمار، حينما ترجمت (حُكال، Hokal) ب (حُكال-مشددة-Hakal)، وقد ترجمت هذه القصة منذ ما يزيد عن 15 سنة في إطار بحث أكاديمي لنيل شهادة الإجازة –إنجليزية- لكن ما يثيرها هنا أن الكاتب لم يعمل على تصحيح الفهم أو التأويل المغلوط الذي من شأنه أن يقوض معنى النص ومن تم يحرف فهم المتلقي ولكن ترك الحرية للمترجم وللناقد وللمترجم في التواصل مع النص كل على شاكلته ومقدرته الفكرية والنقدية، والاستراتيجية الترجمة. ونضيف إلى ذلك أن الكاتب يميز هذه الكلمة بحركة إعرابية تسهل رسمها بالشكل الصحيح.

بالإضافة إلى أن الكاتب لا يفصح دائماً عن مكنونات النص، ويترك فراغات وبياضات، أحيانا كفخاخ، وكما نرى يموت فيها القارئ في معنى واحد وينتهي. أو كحفر عميقة مليئة بالمتاهات، لتتطلب منه ردحا من الزمن حتى يجد الطريق المؤدي إلى الفهم الأقرب لمعنى النص، في حين أن الأقفال الحقيقية تكون معلقة وترى بالعين المجردة، وكونها في المتناول، فيُستبعد أمر خطورتها وأن الكثر المعرفي والجانب الممتع موجود داخلها.

وهنا أيضاً، أوظف من التراث في هذا التحليل ما قاله الكاتب جمال بوطيب حول قصة طريفة: تقول: "أن الناس كانوا يعيبون على رجل غني تاركا أخاه الفقير في فقره دون أن يمد له يد العون، فأجابهم بأن سخط الله فيه، فلم يصدقوا، فدعاهم يوماً إلى أن يجتمعوا كي يشهدهم على صدق قوله. وبعد أن احتشد جمع من الناس قام بوضع كيس مملوء بالنقود في وسط الطريق، وقال: إني أُنذرت هذا المال له إن هو وجده أو تفتن إليه، ونادوه، وقالوا أأتينا إنا نريدك في أمر هام، وحينما وصل إلى الكيس قادماً إليهم، قال لهم، ما تقولون لو قفرت على الكيس وأتيتكم معصوب العينين؟ ففعلها وأتاهم، وقال لهم أخوه الذين لاموه فيه، ألم أقل لكم إن فيه

سخط الله." وهذا اعتبره ضرباً من الأمثلة التي تجسد هذا الوضع، في كون دهاء الكاتب يجعله أحياناً يكشف عن أسرار قد تبدوا للعيان عادية ومألوفة وهي في الأصل تعد جوهر الحكاية، ومفتاحها. إلا القارئ الفطن والتزق. في الوقت الذي تبدوا فيه للقراء العاديين كومة من العبارات والجمل السجعية التي لا طائفة منها، بينما هي جوهر النص.

إننا نحيط القارئ الكريم ونورد لبعض من الأمثلة ليس بغاية المحاججة ولكن بغاية درء الخطر الذي قد يصيب فهمنا لهذه النصوص، فنحن نريد أن نكون كمثّل الذي يمسك العصا من وسطها، فلي نميل لهذا الرأي أو ذاك، وهو الأمر نفسه في حكمنا على النظريات التي احتكمتنا إليها، والطرائق والاتجاهات التي سلكتها دون غيرها أثناء اشتغالنا على ترجمة النصوص. إننا ندفع عن أنفسنا التهمة حتى لا نسقط في براثن الأنا، فمهما أبدع المترجم فهو يقتات على جهد الآخر ويتنفس بفكر الآخر (الكاتب).

وإننا بهذا الموقف، أو الرأي إنما نريد منه أن يكون وثيقة عهد على أن الكتاب يظل هو الأب الروحي للمترجم، وأن النص المصدر هو مصدر المعلومة، والفكرة، والمعرفة. سواء أتيحت لها فرصة الانتقال والتداول بين الألسن المختلفة أو مكثت في لغتها الأم. ولكن، في كل الأحوال، النص المصدر يجب أن يبقى في مرتبة عليا، وألا يدنس أو أن تلصق به تهم هو لا يقدر عن دفعها، ما دام النص الهجين (المترجم) قد تكلم بلغة أخرى.

وإننا حاولنا في هذه الترجمة أن نمثّل إلى قواعد نحسبها مساعدة وبوصلة من أجل إنجاز عملية الترجمة ومن ثم الخروج بنص مترجم، يكون ترحيله (أو ترحاله) دونما إلحاق أذى معرفي أو لغوي أو بنيوي به. وإننا وإن كنا، أحياناً، في مناسبات كثيرة نغتنل هاته الحدود أو نتجاوزها بالقدر الذي تتيحه الاستثناءات في كل لغة على حدة.

كون أن العمل – لا محالة – لن يخلو من الهنات والهفوات، وتلك هي طبيعة البحث الأكاديمي. بقدر ما هو محكوم بضوابط علمية وفكرية ومنهجية بقدر ما يتمتع على الباحث في الامتثال إليه بالشكل المرغوب. فنجد خروجاً اضطرارياً في بعض المواطن، أو تكرار في أخرى، وإننا لن نعدم هذا البحث بعضاً من إيجابياته، وهي لا شك لم تكن لتتحقق إلا بتوجيه من الاستاذين المشرفين وكذلك بالرجوع إلى الكاتب نفسه من أجل تبين بعض مواطن الغموض. وإننا حاولنا – كما قلنا آنفاً – أن نتبع بعضاً من هذه القواعد، منها كالاتي:

ق.1: كقاعدة أولى: حاولنا أن نتوخى الحرص والحذر أثناء اختيارنا للمفردة (المناسبة)، فكنا نحاول أن نتبين ونفهم معناها ومعانيها إن تعددت، ونسقطها على سياق النص. كما كنا أيضاً نعود إلى الأمثلة التي يوفرها القاموس أو المعجم. وكانت الأمثلة متعددة ومتنوعة، خاصة القواميس الإلكترونية التي كانت توفر عدداً لا بأس به من الأمثلة عن كيفية ومقام توظيف المفردة داخل الجملة أو العبارة. وطبيعة وحدود استخدامها. فكنا في بعض الأوقات تأخذ منا الفقرة الواحدة اليوم أو اليومين كي نستقر على اختيار معين (نعتبره مناسباً).

ق.2: وكقاعدة ثانية كنا في بعض الأحوال يتعذر علينا حفظ تلك التعبيرات الاصطلاحية أو الجامدة والمتلازمات اللفظية، ظنا منا أنها ستساعد وتساهم في إزالة الغموض واللبس الذي يمكن أن يطرأ على ذهن المتلقي للنص، ولكننا آلينا على أنفسنا أن نترجم تلك المسكوكات أو العبارات أو المتلازمات اللفظية بما كنا نراه يلي الحاجة التواصلية، بحيث أن موقفنا من ترجمة هاته التعابير الجامدة فيه ما فيه من التحفظ. مادام أن نرى الترجمة هي نقل للموروث الإنساني وتبادلته بين البشر.

ق.3: وكقاعدة ثالثة كنا نسعى إلى الحرص والانتباه إلى ظلال المعاني، وبخاصة لغة الكاتب جمال بوطيب التي تمتاز بكثير من الترميز وحافلة بالاقتراسات والاستعارات، ومليئة بالمجازات ومثقلة الأبعاد الثلاثية للمعنى خاصة حينما يتم توظيف التراث داخل قصصه بشكل كبير.

ق.4: وكقاعدة رابعة كنا نصطدم بالاشتقاقات الكثيرة والمتعددة للكلمة الواحدة، وهما ما يجعل عملية حفظها أو استحضارها كلها دفعة واحدة أثناء الترجمة غير ممكن أو صعب جدا، ذلك أن جذرها قد يشترك أو يتضاد مع كلمات أو يترادف مع صفات أخرى ضمن العائلة الواحدة للكلمة.

ق.6: وكقاعدة خامس وأخيرة، كنا نتحرى قدر الإمكان أن نسقط في سوء تهجئة الكلمة، لما له من آثار كارثية تؤدي إلى سوء فهمها، وبالتالي سوء توظيفها، ومنها سوء فهم محتوى النص بأكمله، ومعه ضياع الرسالة التي يتوخاها الكاتب إرسالها إلى الجمهور المستهدف(الأصل).

إننا بهذه القواعد المقتطفة إنما هي ليست دعوة صريحة إلى كوننا قد امتثلنا إليها بدقة تامة، وإن كنا سطرناها كعملية احترازية لنق أنفسنا من سوء ترجمة النص، وبالتالي الخروج بنص معوق، بمعنى أن الترجمة قد قدمت وأسهمت بشكل كبير في الكشف عن بعض خبايا النص وفكت بعضا من مغاليقه، إلا إنها بقيت عاجزة عن أن تنقل النص بشكل أمين. وما تنطوي عليه لفظة "الأمانة" من معاني.

أ. مقتضيات اللغة وخياراتها.

هي من المفاهيم التي جاء بها فيناني وداريلينه. ومن مقتضيات اللغة العربية مثلا التأنيث والتثنية وأوزان تصريف الأفعال وما إلى ذلك -كما سبقت الإشارة إلى ذلك في فقرات سابقة -وهي بلا شك من أساسيات تكوين اللغة وتركيبها، وبذلك وجب الالتزام بها والامتثال إلى مقتضياتها قدر الإمكان، وإلا نتج عن ذلك تراكيب غير مفهومة أو مهمة أو غير مقبولة. ونعلم أنه لا يجوز للمترجم أن يخرج عن حدود هذه المقتضيات في أي حال من الأحوال. إلا أننا لا نعدم كبوة أو هفوة في هذا العمل ما دامه صنع بشري.

ومما لا شك فيه أن المترجم مطالب بالتمييز بين المقتضيات والخيارات وهي كلها مفاهيم جاء بها فيناني وداريلنيه. فحيث تكون المقتضيات تكون حرية المترجم محدودة من خلال الخيارات المتاحة له للتعبير عن المعنى. ومن ضمن مقتضيات اللغة القواعد والبناء، ومن ضمن خياراتها الأسلوب. فالخيارات لها أهمية خاصة في اللغة التي يترجم منها لأنها قد تدل على تغيير مقصود في المعنى. ذلك أنها تتيح للمترجم حرية التعبير. مما يجعلنا

نستحضر الترجمة الحرة أو الترجمة بتصرف أو غير المباشرة أو الترجمة بالمعنى. وكلها تسميات نعتبرها تصب في نفس المجرى، الداعية إلى عدم التقيد بحرفية النص وكونه متاح أو مسموح للمترجم بأن يكيف بناء وشكل ومحتوى النص حسب ذوق وذائقة المتلقي المفترض وهو ما لا تتيحه مقتضيات اللغة.

ولعل شلايماخر ودرايدن من اللذين يتمسكون بهذه المقتضيات على اعتبار أن هناك قواعد للغة المترجم إليها لا يمكن غض النظر عنها. كما هناك قواعد للغة المصدر أيضا لا يمكن تجاهلها، ولذا فإن عدم الانزياح عن هاته القواعد المرسومة والانضباط لحيثياتها يجعل من الترجمة الحرفية شأنا مستحيلا مما يضطر فيها المترجم إلى الابتعاد عن الترجمة الحرفية حفاظا على سلامة التعبير في اللغة المترجم إليها. إلا أننا كما قلنا سابقا من أنصار الترجمة الحرفية ما دامت إمكانية ترجمة العمل بواسطتها ممكنا، مع علمنا المسبق أن لا وفاء لنوع أو طريقة أو منهج أو نظرية، وإنما الأسبقية لأن ننقل النص -كما هو- قدر الإمكان، إلا في حالة الشعر الذي يتعالى الوزن والقافية على أن يمثل إلى هذه القوالب والقواعد.

ب. وحدة الترجمة.

في حين يركز والتر بنجامين على الترجمة الحرفية القائمة على الكلمة، يرفض فيناني وداربيلنيه اعتبار المفردة وحدة للترجمة - على عكس أنطوان برمان- الذي يعطي أهمية كبرى للحرف أثناء العملية الترجمية. لأن في ذلك إعطاء أهمية كبيرة للدال تفوق أهمية المدلول عليه. وحجتهم في ذلك أن المترجم يستنفذ جميع إمكاناته المعرفية واللغوية من أجل ضمان نقل المعنى.

على اعتباره هو المحدد الأساس، وعليه تنبني العملية الترجمية برمتها. وكونها (الترجمة) لا تعتمد -حسب نظره- على معايير شكلية. وإن كنا لا نتفق مع هذا الرأي الذي يقصي الشكل من حسابات الترجمة، وقد قلنا لربما الجنس الأدبي الوحيد الذي يخرق هذه القاعدة الشكلية هو الشعر، عدا ذلك وجب على المترجم أن يمثل إلى المعايير الشكلية التي أتى عليها النص المصدر.

وفيما يمكن تعريف وحدة الترجمة يمكن أن نقول بأنها أصغر جزء من الجملة ترتبط، حيث ترتبط فيها الدوال ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، مما يعني بشكل آلي أنه لا يمكن ترجمتها منفصلة. وإلا لن تؤدي المعنى المراد، وإن ترجمت فلن يكتمل المعنى الكلي.

غير إنه يمكن للمترجم أحيانا أن يقسم النص إلى وحدات دون أن ينتهي به الأمر إلى وحدات صغيرة جدا. وإننا، في حالتنا، كنا نترجم هاته الوحدات الصغيرة جدا، متيقنين أن كل جزء من الجملة أو الجملة لها مدلولات مختلفة عن التي تليها، وإن كان الكل يساهم في تكوين الصورة الإجمالية للنص.

ونحن نشبه جزء من الجملة كقطعة صغيرة من الفسيفساء، فهي ضرورية وإن كانت صغيرة الحجم أو تبدو غير ذي شأن حينما تكون لوحدها، كما أن قطع الفسيفساء مختلفة الألوان والشكل، ولكن حينما

ننظر إليها في صورتها الإجمالية فإننا لا نلاحظ ولن نلاحظ مكان تواجدها حتى. لأنها تتماهى مع الشكل العام الذي رسمته إلى جانب قطع الفسيفساء الأخرى، ولذلك لا يمكن أن ننظر إلى تلك الجمالية وذلك الإبداع الهندسي الإجمالي إلا حينما ننظر إليه متماسكا ومقترنا ببعضها البعض.

وتلك هي أجزاء الجمل، بحيث تعطي مدلولها في نفسها ما دام أنها ترجمت منعزلة عن السياق العام وإن ترجمت ضمن السياق العام فإنها لن تعطينا نظرة شاملة عن الفكرة العامة للنص، بمعنى أنها تكتسب قوتها وجمالياتها أيضا ضمن النسق الكلي للنص، وبهذا، فتجاوزها، أو القفز عنها، ستبدو كقطعة منتزعة من الشكل العام للفسيفساء، وإن كان القفز عليها سيبدو أحيانا عاديا ولكن لن نقدر على تعويض مكانها وسيبدو المكان الفارغ نشازا ومشوشا على جمالية الشكل العام.

وإن اقتضى الحال أن عوضنا فراغ تلك القطعة الفسيفسائية بمادة أخرى مشابهة وتكاد تشابهها، فإننا حينما نقرب سيبدو لنا مظهرها القبيح وسط تلك الجمالية، لكن قد يصير هذا الأمر ممكنا بالنسبة للمترجم إذا ما تعذر عليه القبض على المعنى، أو إيجاد مقابل المفردة. أما إن كان النص واضحا، والمعنى مفهوما، والتركيب بسيطا، حينئذ، لا داع لهذا التقسيم. مادامت الصلة بين كل عنصر وآخر في الجملة واضحا وغير مبهم.

3. مستويات التحليل . المفردة والبناء والرسالة.

إننا في هذا الشق من البحث حاولنا أن نرتكن إلى، أو بصيغة أصح، أن نعتد في تحليلنا على ما نراه لبنة أساسية بغية الخروج بنص مترجم نقي إلى حد ما، من الأخطاء والهنات الفاضحة التي من الممكن أن تشوش على القارئ في اللغة الهدف، إننا وإن ادعينا هذا الحرص إلا أنه يصعب أن يسلم مترجم أو باحث أو دارس أو ما تشاء من المختصين أو المهتمين في أن يفلتوا من مصيدة الحكم الجاهز، أكان ذلك بشكل واع أو تلقائي. كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإننا لسنا من الداعين إلى الامتثال الأعمى لهذه النظرية أو تلك، أو التطبيق الزاجر لمنهج معين دون غيره في ترجمة النصوص.

إننا حاولنا - حسب إمكانياتنا اللغوية والمعرفية المتواضعة- أن نقارب كل النظريات الترجمية، بحيث تمكنا من الاطلاع على معظمها ولاحظنا أو أخذنا منها ما نراه أو رأيناه مفيدا لنا - على الأقل في هذه المرحلة - في الترجمة. كما استعنا بمناهج من سبقونا وحاولنا المزج بين الطرق والأنواع والتقنيات المتوفرة التي جاء بها المنظرون والدارسون. ووظفنا ما استطعنا إليه سبيلا.

على أن تقويمنا الشخصي لهذا العمل الترجمي البسيط ستوضح معالمه وهفواته، لا محالة، ما إن يعرض على اللجنة العلمية، وكذلك، يقيننا أن الزمن كفيل بأن يثبت مواطن الضعف والقوة في أي عمل كان، بمعنى حينما نعود لقراءة هذه الترجمة بعد مدة، ستوضح البقع السوداء، أو الأماكن المضيئة فيه قياسا إلى تجربتنا الجينية في ميدان الترجمة والترجمة الأدبية على الخصوص. ولذلك، فإن اعتمادنا على بضع مستويات التحليل هاته، ليس نتيجة حتمية أو نهائية، وإنما هي نوع من المقاربات المبدئية التي تحتاج إلى التطوير والاستزادة منها من أجل ضمان نجاح العملية الترجمية، وهي كالاتي:

3.1 - المفردات

لا يختلف اثنان في أن لكل لغة مفرداتها التي قد تتشابه ومفردات اللغة التي يترجم إليها أو تختلف عنها. وإن هذا الأمر يدعو المترجم إلى أن يكون على وعي بهاته الاختلافات بقدر ما هو على وعي بالمرادفات، مع علمنا أنها مهمة صعبة التحقق بذلك القدر من التمكن والمهارة، وإن مرد ضرورة اهتمام المترجم أو وعيه بهاته الأشياء هو كون عملية الترجمة تتطلب أن يكون المترجم قادرا على استشفاف الخلافات وتحليلها كي يتمكن من فهمها والتعامل معها. وهذا بطبيعة الحال وإن تمكن من تحليلها أو فهمها فإنه يظل قاصرا على أن يبلغ هدف الكاتب الحقيقي والسر وراء انتاج نص معين.

فقد تواجه المترجم مفردات متشابهة لا بد من التدقيق في معانيها قبل اعتماد المرادف منها. لأنه قد يكون اختلاف في معنى المرادفات بحكم السياق، فكل كلمة street تعني "شارع" إلا أنها قد تعني "الرصيف" أو "الطريق" فالمهمة الأولى هي تحديد معنى كلمة street قبل الشروع في عملية الترجمة وهكذا. ولعلنا أشرنا إلى ذلك في بعض مواطن التحليل في هذا البحث.

وهناك أيضا الاختلاف في القيمة المعنوية لكل مفردة. أو لونها إن صح القول بذلك؛ فهناك المفردة العاطفية والفنية والحرفية والمجازية وغيرها. كما إن هناك عامل الزمن الذي توحى به المفردة. فالزمن عند تحليل النص بغرض الترجمة يشمل جميع أجزاء الكلام وليس الأفعال فقط، فقد توحى المفردة بالتكرار أو الابتداء أو النتيجة الفورية أو التدريجية، وما إلى ذلك. وإنا مثل هذا التحليل لنوعية للمفردات أو الجمل إنما يحتاج كثير عناء من المترجم وجهدا معرفيا ولغويا ولسانيا من أجل تبين المعاني الحقيقية للمفردة.

إن هذا يجعل المترجم يتخذ مكانة الناقد والمفسر والمؤول، إذ يصير ممارسا لكل هاته الآليات، ومجربا لكل هاته الاستراتيجيات. كل هذا، وذلك، من أجل توحى الحذر أثناء اختيار المفردة المناسبة، وبالتالي القبض على المعنى المراد في النص، تحقيقا ولضمان سلامة تهجير المعنى إلى الضفة الأخرى.

ولعل عملية جرد للمفردات المختلفة من خلال استبدال وحدات الترجمة في البناء الأصلي والبناء المقابل له في اللغة المترجم إليه من فوائد التحليل على مستوى المفردات، فخلال ترجمتنا لعبارة ما أو جملة فإننا نقوم بتجزئة هذه الجملة إلى جزئيات (مفردات) في محاولة لتفكيك المفردة ومعرفة الحقل الذي تميل إليه أكثر من آخر، حتى نقرب من نوع التوظيف الذي اعتمده الكاتب الأصلي لها، قبل أن يقع اختيارنا عليها.

وإننا نصدقكم القول إن هذه العملية مكلفة جدا من ناحية الوقت والجهد، والمعرفة، بحيث تستنزف الكثير من التفكير من أجل الإرساء على اختيار معين (مناسب)، وهذا بطبيعة الحال ينسحب على أولئك الذين يبتغون التحري في أعمالهم، ويتقصون القصيدة الحقيقية للنص، وإن كانت نسبة فشلهم أو نجاحهم في تحقيق هذه الغاية نسبية. مثلا:

he could feel a breeze touch his cheek..... يحس بنسيم

a waft يحس بنفحة

an air..... هواء

أي تحدد إحدى وحدات الترجمة في المثال «breeze» وتسرد البدائل لهذه الوحدة عموديا. مع ضرورة التريث في اتخاذ القرار إلى أن تكتمل الترجمة.

3.2 - البناء structure

إن بناء النص يعتبر من محددات وحدة الترجمة بامتياز - في نظرنا الشخصي طبعاً- وذلك على أساس أفقي، أي حسب ترتيب بناء الجملة، إذ يتوقف معنى وحدة الترجمة على علامات محددة، كالتغيير في الشكل (الإعراب)، ونعلم أن العربية تمتاز بهذه الخاصية عن غيرها في اللغات الأخرى، بحيث أن حركة إعرابية يمكن أن تحصر موقع الكلمة ومعناها داخل الجملة، وقد تتشابه اللغات أحيانا في ذلك بأن نجد نفس الكلمة ولكن يتغير مضمونها ووظيفتها ارتباطا بالسياق.

بمعنى أن السياق هو الذي يحدد استعمال هذه المفردة، بينما أحيانا في اللغة العربية تكون الحركة الإعرابية دالة على نفسها، ويمكن أن تعطينا فكرة مبدئية عن سياق الجملة أو على الأقل معنى المفردة ذاتها. على عكس عندما ترد بدون حركة إعرابية، إذ يتعين علينا أن نقرأ الجملة ونفهمها ومن ثم نفهم معنى المفردة بالضبط. ولعل ترتيب المفردات داخل الجملة له معنى أيضا، ذلك إننا قد نجد أحيانا مفردة تتكرر مرتين في الجملة ولكن بسياق مختلف يتحكم في ذلك الحركة الإعرابية بغض النظر عن موقعها وترتيبها داخل العبارة.

ويُميز في تحليل البناء بين أجزاء الكلام، الفعل والفاعل والمفعول به، وهي تقسيمات تدل على وظيفة المفردة، وبين فئات الكلام، الأسماء والأفعال والنعوت والروابط، وهي تقسيمات تدل على معنى المفردة. والمغزى من تقسيم الكلام إلى فئات وليس إلى أجزاء، وهو استغلال إمكانية التعبير عن المعنى ذاته باستخدام فئة مختلفة من الكلام في اللغة المترجم إليها. كأن يقال:

فور رجوعه أو عودته / ما إن يعود أو يرجع. / As soon as he comes back

ولا ننسى أن الترجمة بالطريقة أعلاه بإيراد أكثر من مرادف وإقحامه في النص طريقة أو تقنية غير محببة، كون هناك من يقول أو يدعو المترجم إلى إيراد هذه البدائل أو التفسيرات ضمن الحواشي، ونحن بدورنا لا نحبذها إلا فيما نذر، لأننا بشكل ما نعطي أو نخبر القارئ المفترض أن يتحقق بنفسه من الاختيار الصائب، ذلك إن إحاطته بالموضوع العام للنص ستمكنه من الاختيار من بين المفردتين، ما دام أن المترجم وإن كان له فضل نقل النص إلى تلك اللغة، إلا أننا نعتقد - في رأينا المتواضع - أنه لن يبلغ درجة إلمامه باللغة بقدر إلمام قارئ مختص أو باحث أو دارس ناطق باللغة الأم للغة الهدف.

وبهذا نكون عبر هذه التقنية قمنا بإشراك القارئ في اتخاذ القرار والحكم على اختيار المترجم انطلاقا من فهمه وتأويله الخاصين للنص المترجم (الأصل في لغة القارئ الهدف)، ولذا ترجمت هنا فئة الفعل comes back بمصدر هو "عودته" وفي الحالة الثانية بفعل "يرجع" فالتحول هنا من اسم إلى فعل، أو ما يصطلح عليه بالمبادلة. (Transposition)

3.3 - الرسالة (message)

إننا تناولنا لهذا الجانب من التحليل يضع المترجم والقارئ في بوتقة واحدة على السواء، بحيث يتناول هذا المستوى من التحليل العوامل التي لا يمكن تفسيرها لا من حيث المفردة ولا من حيث موقعها في الجملة. بمعنى أننا أحيانا نقرأ قصة ورواية، ونكتشف أن كل تلك الأحداث (في الرواية) أو الحدث (في القصة) لا تعكس الرسالة الحقيقية التي يسعى إلى بثها الكاتب في نفوس القراء، إذ أننا أحيانا نقرأ قصة ونخلص منها ولا ندرك معناها أو مضمون الرسالة فيها، رغم كم المفردات والعبارات المستخدمة في النص، ولا نقدر، لا من حيث المعنى ولا من حيث البناء، أن نتوصل إلى كنه العمل. وإنما تنبثق من مستوى آخر للنص غير ملموس لكنه هام

جدا، هو ما يشير إليه البعض "بالسياق"، وهذا ما يُعبّر عنه بإحدى مسلمات اللغة، وهي أن معنى الكلمة لا يتضح إلا في السياق. بمعنى أن سياق كتابة النص مهم جدا للقبض على المعنى الإجمالي له، وإن كان الإبداع غير مصرح به، باعتباره عمل تقريري أو خبري، ذلك أن النص الأدبي لا يخلق عادة ليعش في زمانه. وإنما دائما الإبداع يكون من أجل الأزمان القادمة، كما هو الحال مع أي لون إبداعي أو فني آخر.

وقد تتضح الرسالة من المعنى البنائي للجملة دون حاجة إلى مزيد من التفسير أو المعلومات عن جو النص وسياقه. فالمعنى البنائي هو المعنى الناشئ عن مفردات الجملة وترتيبها وفقا لقواعد اللغة. لكن هذا المعنى قد يكون غامضا بسبب مقتضيات اللغة كأن يقال الإنجليزية:

I am meeting a friend.

سألتقي بصديق / بصديقة

فكلمة "friend" لا توضح الجنس ولهذا تحتاج الترجمة إلى وجود سياق أوسع يوضح معناها، وفي هذه الحالة قد تضطر الترجمة إلى زيادة في النص لتوضيح الغموض فيما يتعلق بجنس الصديق. وهو ما الأمر الذي يتضح من خلال المثال أن البنائين مختلفين في اللغة العربية والإنجليزية، بمعنى حينما نريد أن نخصص فإن هناك قرائن إعرابية تفرق المذكر والمؤنث. "صديق/صديقة"، ولكن حينما نأتي إلى كلمة "شخص" فإنها تدل على الذكر والأنثى، فترى معناه ونحدده من خلال السياق. أي أن كلمة "شخص" يقابلها أيضا بنفس الغموض في اللغة الإنجليزية "person"، فمثلا:

I am talking to a person (someone)

....أنا أتكلم مع شخص ما

نستنتج من هذين المثالين أن مفردة "شخص/person) لم يحدد جنسه أو عمره، بما أن الصفة التي تتبع الكلمة هي التي تحدد جنسه، أو الضمير. حيث إذا أردنا أن نتكلم عن أشخاص ذكور في العربية سنقول:

" رأيت أشخاصا في الجو، كن/كانوا خمسة"

، فالقرينة "كن/كانوا" كفيلة بأن تحدد جنس المخاطب أو المتكلم عنه، في حين هذا الأمر مستبعد في الإنجليزية بحيث "كن/كانوا" تعوض بـ "they"، فنقول: "they were five. I saw some persons in the hall"

يتبين من الأمثلة أعلاه، أن عملية تخصيص أو تحديد الجنس يختلف، وبالتالي فعملية البناء تختلف من لغة إلى أخرى. ومنه تصبح الرسالة التي نسعى إلى إيصالها صعبة وغير متيسرة بقدر الاختلافات والفوارق اللغوية، التواشجات الثقافية، والاجتماعية، بين اللغتين. وقد – أشرنا فيما مضى - إلى حالات الغموض الناشئ عن مقتضيات اللغة، هناك أو هناك التي تعقد من القبض على المعاني التي لا تتضح إلا من المعنى الكلي للنص (global meaning). بمعنى؛ وإن ترجمت كل كلمة على حدة، أو عبارة أو قطعة داخل النص، فإنك لن تبلغ أو يكتمل المعنى إلى بالانتهاء الكلي من النص، ومن ثم تجميع هاته المعاني حتى تتشكل لدينا الصورة الإجمالية للنص.

يمكن أن نلخص أننا اتبعنا منهجية خلال انكبنا على ترجمة هذا العمل سالكين في ذلك بعض المراحل والإجراءات التي من شأنها أن تنطوي عليها عملية الترجمة، والمراحل هي أنواع القراءة والتحليل والبحث التي ينبغي أن يخضع لها النص قبل الشروع في ترجمته. كالقراءة التي توضح المعنى البنائي والمعنى الكلي، والتحليل على مستوى المفردات والبناء والرسالة، كما سبق الإشارة إلى ذلك. والبحث في موضوع النص قيد الترجمة لجمع المعلومات عن الكاتب أو القارئ المحتمل أو الظرف الذي وضع فيه النص وذلك للتمكن من مختلف معاني النص، الصريحة منها والضمنية.

فبعد القراءة الأولية وتحديد الجو العام للنص، حاولنا أن نحدد وحدات الترجمة عبر تقييم محتوى النص الفكري والعاطفي، والصريح والضمني. وذلك حرصا على تجنب الزيادة أو النقصان عند إعادة تكوين وحدة الترجمة في اللغة التي يترجم إليها ونقل الفكرة الأصلية بأكبر قدر من الدقة والأمانة.

أ. - الترجمة المباشرة

وهي نقل مباشر لعناصر اللغة المصدر إلى لغة أخرى، ويكون ذلك ممكنا حينما كما قلنا من قبل أن تتقاسم لغة الوصول ولغة الانطلاق، من خلال الأصناف الموازية على المستوى المعجمي والبنوي، ولعل من بين طرق الترجمة المباشرة ما أتينا على ذكر بعضه، مثل:

. الاقتراض: هو استخدام المفردة الأجنبية كما هي في النص المترجم إما لتعذر وجود بديل آخر في اللغة المترجم إليها أو للحفاظ على الطابع الأجنبي للنص. وتكمن أهمية هذا الإجراء في استخدامه لتحقيق هدف معين من حيث الأسلوب لاسيما في الترجمات الأدبية. ومن الأمثلة على ذلك:

. أنواع المأكولات الأجنبية عند تعذر إيجاد المقابل؛

. أسماء بعض الآلات الموسيقية كآلة العزف بالأوتار "البانجو" مقابل «banjo».

- النسخ: هو نقل تركيب العبارة في اللغة الأصلية وترجمة مفرداتها ترجمة حرفية. ويستخدم عادة في بعض التعابير الاصطلاحية التي تتدرج في اللغة تدريجيا وتصبح جزءا منها. أو كما فعلنا مع كلمة "حمام" (Hamam)، أو "فقيه"، "شيخ"، "مقدم"، فترجمناه «S Sheikh»، «Faqih»، «Mqaddam»، أو من قبيل الكلمات التي صارت متداولة على ألسنة مختلفة، حتى أصبحت مفردات عالمية "ومن الأمثلة على ذلك:

- Week end - نهاية الأسبوع

هذه ترجمة تحافظ على التركيب الإنجليزي ذاته رغم عدم وجود هذا المفهوم في الثقافة العربية. وهو من التعابير التي أصبحت جزءا من اللغة العربية. وإذا ما أردنا أن نقوم بجرد لهاته العبارات والجمل أو المفردات التي صارت متداولة على الألسن المختلفة، كـ "إمام"، "حج"، "مكة"، "صلاة"، التي صارت معروفة في كل اللغات تقريبا وإن كنا اقتصرنا على الإنجليزية دون غيرها. كم لم تعد حكرا على لغة بعينها، وإنما صار

استخدمها في مختلف اللغات، وهذا سيتطلب منك ذلك وقتاً طويلاً، وسينحو بالأطروحة إلى غير الذي رسمناه لها. لذلك ظلت هذه المفردات والمشتقات لصيقة سواء بلغة المستعمر أو المستعمر، إذ إن التبادل حاصل ولو بشكل غير متوازن بين المهيمين والمهيمن عليه.

الترجمة الحرفية: وكم سبقت الإشارة إلى ذلك مسبقاً، فهذا النوع من الترجمة يعنى بإيجاد اللفظ المرادف للمعنى في اللغة الهدف، بما يقابله في اللغة المصدر، مع العلم أن هناك من يعتبرها ترجمة سيئة وقد أدلينا برأينا في هذا الشأن. وهي نقل كل مفردة مقابلة لها مباشرة دون أي تغيير في التركيب أو في طريقة التعبير عن المعنى كان نقول مثلاً:

- She gave me one orange - أعطتني برتقالة واحدة،

فهذه ترجمة حرفية تنقل المعنى وتلتزم بمقتضيات اللغة التي يترجم إليها ويمكن أن تسمى بالترجمة الملتزمة للتمييز بينها وبين الانطباع العام الدارج بأن الترجمة الحرفية نوع متدن من أنواع الترجمة.

ب. الترجمة غير المباشرة: من خلال المبادلة، وهي الاستعاضة عن مفردة من فئة بمفردة من فئة أخرى دون تغيير المعنى. وقد تكون المبادلة إلزامية أو اختيارية، فمن أمثلة المبادلة الإلزامية ما يلي:

التحول من الحال إلى الفعل ومن الفعل إلى اسم، كأن يقال بالإنجليزية:

- He merely nodded - اكتفى بالإيماء

تحول الفعل "nodded" إلى مصدر "الإيماء" وتحول الظرف "merely" إلى فعل "اكتفى"، وقد تكون المبادلة اختيارية أحياناً، لكن ممارسة الترجمة تثبت أنها ضرورة قصوى في بعض الحالات وقد تكون الحل الوحيد لإعطاء المعنى والخروج من مأزق المبالغة في الترجمة. ومن الأمثلة على ذلك استعمال صيغة المقارنة بالإنجليزية دون أن يكون هناك ما يقارن به، كما في المثال التالي:

- It is sold at better stores - يباع في المحلات الراقية أو الجيدة أو المتميزة.

أما "يباع في أفضل المحلات"، فهي من الحلول الدارجة التي فيها مبالغة في الترجمة وترجم عنصراً لا أهمية له في النص الأصلي. فالهدف هنا ليس المقارنة بين محل أو آخر وإنما التشديد على المحلات المتميزة.

ج. التعليق: هو تغيير في شكل الرسالة من خلال تغيير وجهة النظر أو التركيبية المستخدمة في النص الأصلي، وذلك بهدف توضيح الفكرة. ويلجأ المترجم إلى هذا الإجراء عندما يلاحظ أن الترجمة الحرفية تعطي نصاً قد يكون صحيحاً من حيث قواعد اللغة المترجم إليها لكنه يتضارب مع عبقرية اللغة.

ويكون التعديل إلزامياً أو اختيارياً، ومن الأمثلة على التعديل الإلزامي:

- في الوقت الذي

-The time when....

يتحول الظرف "when" إلى اسم موصول "الذي" لأنه لا يمكن أن نقول "في الوقت عندما".

ومن الأمثلة على التعديل الاختياري:

- من السهل أن نتبين.....

- It is not difficult to show....

هنا تُرجم النفي بالإيجاب وهذا من الإجراءات غير الإلزامية التي يمكن أن يختارها المترجم لخدمة الأسلوب.

والتعديل أنواع، فهناك تحويل المجرد إلى ملموس، والسبب إلى مسبب، والوسيلة إلى نتيجة، والجزء إلى الكل أو الكل إلى جزء، وغير ذلك.

د. المكافئ هو التعبير عن الشيء ذاته ولكن بعبارة مختلفة تماما من حيث التركيب ومن حيث الأسلوب. وينطبق عموما على الرسالة كما هو الحال في الأمثال والأقوال المأثورة والعبارات الاصطلاحية. ومن الأمثلة على ذلك:

- Birds of a feather flock together

- وافق شن طبقة

- A dead stop

- توقف مفاجئ

هـ. الأقلمة أو النكيّف وهي التصرف في الترجمة واستبدال الواقع الاجتماعي الثقافي في النص الأصلي بما هو مقابل له في ثقافة اللغة المترجم إليها، حرصا على المعنى إذا كان الظرف الموصوف في النص لأصلي غريبا تماما عن اللغة المترجم إليها. أي أن الأقلمة هي نوع خاص من المكافئ هو المكافئ الظرفي، أي للظرف الموصوف. وترجمة الوضع وليس البناء أو المفردات.

من الملاحظات الهامة عن المجاميع القصصية أنها قصص تتميز بتعدد مستويات اللغة، ففيها البالغ من العمر الثلاثين لكن مستوى نموه الفكري لا يتعدى الثلاثة أعوام، والعكس صحيح هناك من عمره السبع سنوات ونموه الفكري في الأربعينات، وفيها تعدد بعض اللهجات المحلية المغربية ممن يمثلون طبقات المجتمع المتنوعة والمتفاوتة والمختلفة، فكيف يمكن إذا نقل هذه اللهجات إلى الإنجليزية، أو إلى لهجة إنجليزية؟ وهذا يعني أن هناك جوانب من العمل الأدبي تستعصي على الترجمة، إن على مستوى البناء أو السياق.

وعلاوة على اللهجات، تتميز قصص جمال بوطيب بأسلوب خاص لعرض الأحداث فيها، إذ تنطوي على سلسلة من المونولوجات التي تمر عبر أزمنة مختلفة وتسري وفقا لتتابع أفكار المتكلم غير المنظمة. ويعبر عن معاني عميقة غير معبر في النص بالحروف ولكن بعلامات الترقيم والبياضات التي اضطررنا إلى إيرادها على حالها مادامت علامات الترقيم أو تكاد تتشابه في اللغات، حتى يكمل القارئ ما أكملنه كقارئ أولا قبل أن نكون

مترجمين للعمل. وما قد يصل إليه المترجم من فحوى ومعنى النص الكلي قصد يصل إليه القارئ المفترض للغة المترجم إليها، وإن كان بطرق غير تلك اعتمدها المترجم، في تبين وقائع ومعنى النص، أو معانيه المفترضة.

كل هذا وذاك، لا نروم ترجمة تضاهي النص الأصلي أو تفوقه، بقدر ما نسهم في حياة النص الأصلي واستمراريته وانتشاره (على نطاق عالمي). وتحقيق الهدف من الترجمة وهو التبادل الثقافي قبل كل شيء وإتاحة إمكانية الاطلاع على هذا النوع من الأدب بنكهة إبداعية وثقافية عربية مغربية. والأمر نفسه ينطبق على ترجمة النصوص القصصية الأخرى، حيث أن ترجمتها لم تكن سلسلة أو لا تستدعي الوقوف عند هذا التعبير أو ذاك، أو أي تركيب من التراكيب، وكأن يكون الانطباع الأول لدى مقارنة النص العربي الأصلي بالنص المترجم للإنجليزية وهو أن أتبعنا أسلوب الترجمة المباشرة بالمعنى الذي يقصده فيناي وداريلنه. ولكن العملية لم تكن بهذه السهولة لأن مجرد اختيار المفردة المكافئة المناسبة للسياق يتطلب تفهما عميقا لنص القصة الأصلية، وموضوعها. بالإضافة إلى أن النصوص تتضمن أسماء أجنبية وعربية عديدة لجأ إليها الكاتب. ومنها (أي الأسماء) من وضعها بين الأقواس والهلاليات لتفريقها عن باقي النص أو من العبارات التي كتبت بخط مائل أو بخط عريض. وهذا يُصعب من الالتزام بمقتضيات اللغة المترجم إليها.

وكما ورد في بعض من آراء الكاتب الإيطالي إمبرتو إيكو، حيث إنه يشعر بانزعاج شديد عندما يقرأ مقالات عن نظرية الترجمة دون إعطاء الأمثلة العملية عليها ويشبه هذا الأمر بمثل كتاب يتحدث عن الديناميكا دون أن يسعى إلى تقديم صورة لـ. بمعنى، لا يقدم وصفا أو معطيات تجعل القارئ يكون فكرة أو صورة ذهنية لهذا الحيوان حسب رأيه. وانطلاقا من هذا الموقف لهذا الكاتب حاولنا أن نعطي أو نقدم بعض الأمثلة التي استقينها من أجل الاستدلال على منهجيتنا، أو طريقتنا في الترجمة. لذلك سنحاول أن نقدم أكبر قدر ممكن من الأمثلة مع الحرص على التنوع فيها لتفادي هذا النوع من الانزعاج لدى قارئ هذه الأطروحة.

وحرصا على الإيجاز والوضوح، سنجري تحليلا لفقرات مختارة من المجموعة القصصية، وسيكون ذلك بتقييم وحدات الترجمة التي سنتناولها فقط وإعطاء الرقم ذاته للوحدة باللغة العربية والترجمة الإنجليزية المقابلة لها. ومن ثم سنحلل الترجمة حسب أرقام الوحدات المختارة. وذلك على النحو التالي:

الحمام (1) كان مكتظا (2) ... The hammam (1) was full (2) ...

(1). اقتراض: أبقينا على الكلمة الأصلية، "حمام" ونقل لفظها إلى الإنجليزية. (Hammam)

(2). تعديل: استخدمنا كلمة "مكتظ" مقابل «full» وكان بالإمكان استعمال كلمة "مملوء" لكننا عدلنا عن هذه بتلك. وما كان بوسعنا أن نبلغ هذا القدر من السلاسة والوضوح في هذا المثال لو اخترنا الاحتمال التالي:

There were many people in the shower

فنحن ها هنا نستخدم أسلوب الترجمة المباشرة، بالمعنى الذي يقصده فيناي وداريلنيه، أي أننا نلتزم بحرفية النص الأصلي ما دام ذلك متوافقا مع مقتضيات اللغة الإنجليزية، أما إذا تعذرت الترجمة المطابقة تماما للنص الأصلي، فإننا نلجأ إلى إجراءات عديدة لنقل المعنى بأقل قدر من النقص أو التغيير. ونسوق المثال التالي للإيضاح بعض الآليات أو الاستراتيجيات في ترجمتنا لبعض مفردات النص.

درس (1) الحب

مخمورا (1) دخل (2) الطفل إلى الفصل. حلق (3) جيدا في المعلمة وقال - أحبك - ضحك الصغار (4) وظلت حنان (5) تتأمل (6)ه.
كانت المعلمة قد هرعت إلى مكتب المدير. وكان المدير قد هتف إلى الشرطة. سرى الخبر في المدينة.
- طفل مخمور قال لمعلمته أحبك...
عندما (7) حضر مسؤول الشرطة كان التلميذ قد كبر. وقبل أن يقتربوا منه قال - لم أعد أحبها.
كانت رائحة الخمر لا تزال فواحة (8) من فمه. وكان يبدو أطول منهم جميعا. بينما كان الوزير قد قرر أن يعدل المنهاج الدراسي وألا يدرس الأطفال شيئا غير درس الحب.
وفي أذن الطفل همست (9) حنان - أنا صرت (10) أحب الوزير.

A love lesson

A drunken (1) child (2) entered the classroom, then stared (3) well at the teacher and said:
"I love you."
The kids (4) laughed, Hanane (5) kept contemplating (6) him.
The teacher has been already hurried to the headmaster office, and the headmaster has been already called the police, the news spread in the city,
"A drunken child told his teacher I love you..."
When (7) the police officer arrived the child has become older, and before they got closer to him, he said:
"I no longer love her".
He seemed taller than them all, and his mouth was still stinking (8) of alcohol. In the meanwhile, the minister decided to modify the curriculum and children learn nothing but the lesson of love.
In the child's ear, Hanane whispered (9):
"I became (10) to love the minister".

(1) إن الملاحظ للترجمة التي قمنا بها، هي ترجمة مباشرة أو عمودية بحيث حاولنا الالتزام قدر الإمكان بترتيب البناء والشكل في النص المصدر، وكما أشرنا من قبل، فالكاتب يعتمد كثيرا على تقنية التأخير والتقديم، بحيث تبدأ الجملة عنده بالصفة أو الاسم على غير عادة الجملة العربية التي تبدأ بالفعل (جملة فعلية)، ويتضح من المثال الأول:

"مخمورا دخل الطفل إلى القسم"، وترجمناها بـ: «a drunken child entered the classroom»، والمتأمل في العبارة، يمكن أن يعيد صياغتها في اللغة العربية -أي في لغة المصدر- فنقول مثلا: "دخل الطفل مخمورا إلى القسم"، لكن الكاتب فضل أن يجعل الصفة تسبق الاسم والفعل، من أجل شد انتباه القارئ إلى الحالة التي كان عليها التلميذ، وهي تعتبر حالة استثنائية أو شاذة، بمعنى ذلك هو الغريب أو العجيب أو اللامتوقع. لذلك، لم يركز على عملية دخول التلميذ أو ذكر اسمه بقدر ما ركز على الصفة التي أتى عليها التلميذ. وإذا ذلك ارتأينا أن نترجم العبارة بنفس الترتيب وأن نبدأ الجملة بالصفة على الهيئة التي جاءت بها في النص المصدر. بمعنى أننا حاولنا قدر الإمكان أن نكون أوفياء للبناء والشكل حتى نحدث نفس الصدمة أو الغرائبية أو الأثر في نفس القارئ الهدف، كما يمكن أن يكون قد أحدثها النص الأصل في قراءه الأصليين. مع إن إمكانية ترجمتها بطريقة مختلفة قائمة، كأن نقول:

A child entered drunk the classroom.

والمفروض أن يقابلها في اللغة العربية العبارة التالية: "دخل الولد إلى القسم مخمورا" ولعل المتأمل بين العبارتين، عبارة النص الأصلي وصياغتنا هاته، سيلحظ بشكل مباشر أن بؤرة التوتر إن صح القول لم تعد كما كانت، بحيث أن صفة "مخمور" وردت في آخر الجملة، في العربية، وهو اختل ترتيبها في الإنجليزية، مما يبخر من أهمية الحدث، والذي يمكن أن نقول إنه صلب الموضوع، باعتبار حدث دخول الطفل مخمورا هو السبب الأول لجعل القارئ ينكب على قراءة القصة والانتباه إلى تفاصيلها، وأيضا توقعه إلى معرفة النهاية. وهل ما توقعه هو الذي حصل؟ إننا أحيانا نصدر نتائج قبلية بشكل عفوي أو في اللاوعي، إلى أن نصدم بخيبة الانتظار أو ما يعرف بتخييب أفق الانتظار. ولذلك فإن هذا التقديم أو التأخير سواء تعلق الأمر بصفة أو اسم أو فعل أو ضمير، إنما هو بغاية، ولذلك حينما نترجم ندعو إلى الحفاظ على هذا الشكل والبناء للنص المصدر من أجل الحفاظ على نقل الرسالة بأمانة وصدق ممكنين. وسنتحدث عن ميزتي التقديم والتأخير فيما يلحق من هذه الأطروحة.

(2) إننا بتفقدنا للمثال الثاني داخل العبارة السابقة نفسها، من خلال الاسم (الطفل)، وقد ترجمناها بـ: (Child)، فلم نشأ أن نترجمها بـ: (pupil) or (student)، ذلك أن المعاجم تضع فورقا بين هاته الأسماء أو الصفات، ونعتبرها صفة لأنها تصف العمر البيولوجي للشخص (التلميذ/الطفل)، -حسب زعمنا الشخصي- ولذلك تطرح مسألة أخرى في الترجمة إذا اعتمدنا الترجمة الحرفية، بحيث أن الطفل في اللغة العربية قد يحيل على الذكر أو الأنثى ولو أن في معظم الأوقات يحيل على الذكر، لأنه حينما نريد أن نحيل على

الأنثى سنقول طفلة، ولماذا الكاتب وظف الذكر ولم يوظف الأنثى، هل يعتبر ذلك من الطابوهات، أو أنه البيئة العربية الإسلامية والمغربية على الخصوص لن تقبل بأن يقال مثلا :

- "دخلت طفلة مخمورة إلى القسم، وقالت للمعلم أحبك"

ماذا لو إننا قلبنا جنس المتكلم، أو جنس الشخص، نعلم أن السارد يتكلم على لسان هاته الشخص، ولكن ما الذي يمنع من أن تكون الأنثى هي محور الحدي؟، أظن أن القصة كانت ستشكل صدمة أقوى وأفظع في نفس الوقت، سواء عند المتلقي الأصلي أو المتلقي الهدف. الأول باعتبار أن ذلك يخرق (العادات) والتقاليد والأعراف) التي من شأنها أن تلصق مثل هذه السلوكيات بأنثى في وقت ما، والثاني باعتبار صدمته فيما يتعلق رؤيته وبعض مما يعلمه أو يعرفه عن تقاليد وأعراف البيئة الناشئة للمتن. ولذلك تكون صدمته أكثر، كونه لم ولن يتصور أن يكون ذلك ممكنا في بيئة عربية إسلامية (محافظة) في نظره.

(3) أما ترجمتنا للفعل "حديق" بالكاف مشددة، فهو "stared" في الإنجليزية، وقد وقع اختيارنا على هذه المفردة، حيث أن كلمة "حديق" مخالفة لـ "نظر" أو "رأى" أو مثلتها في الإنجليزية، كـ: "looked"; "saw"; "stare"، وكون فعل التحديث ينطوي على نية مسبقة بالشيء، بمعنى أن نكون مهئين لأن نصادف أمرا غريبا أو غير متوقع كهذا. بمعنى عملية التحديق مخالفة للنظر بشكل عادي على أن ترى شيئا بشكل طبيعي، لأن التحديق يتأتى لشعورنا بإحساس غير مسبوق إلى الشيء الذي ننظر إليه. سواء كان مدهشا أو صادما أو مغريا أو مقرفا. وهاته كلها صفات لا يمكن أن تتماشى مع كلمة "ينظر" إلى المعلمة أو رأى المعلمة، لأن فعل التحديق كما هو معلوم يكون نتيجة الانبهار أو الصدمة كما قلنا.

المعنى الكلي: اعتمدنا على المعنى الكلي للنص، كما سبق وأشرنا إلى ذلك أيضا في الفصل الأول، عند اختيارنا للكلمة «stared» كمرادف لكلمة "حديق"، إذ اخترنا أن نعطي الأولوية لمعنى «stare» على «look» لأن باقي النص يبين أن الولد كان يحديق بطريقة تبعث على الارتياح والشك في نيته، ونظراته التي تختلف عن باقي الأولاد أو زملائه في القسم. لأن عملية النظر إلى المعلمة يمارسونها بأكملهم، لكن عملية التحديق تكون مرتبطة بردة فعل لحدث ما أو لشعور ما. وهو الأمر الذي جعلنا نختار كلمة «stared» عوضا عن «looked»، لإيماننا بأن المعنى الذي تقدمه المعاجم الإنجليزية يعكس المعنى الكلي الذي ينطوي النص من خلال هذه الكلمة.

ولذلك حينما أردنا الاختيار بين المفردات التي أوفرها المعجم من قبيل: eye، look، gaze، stare انتابتنا الحيرة بين مفردتين هما stare و gaze، كونهما المفردتين اللتين تعبران عن التحديق طويلا في الشيء أو الشخص أو الظاهرة، كأن ترى شكلا عجيبا في السماء أو الطبيعة؛ كخسوف أو كسوف القمر أو اكتمال البدر، أو عاصفة وتلبد الغيوم في السماء بشكل غير طبيعي، كلها ظواهر تجعلك تحديق وتمعن النظر فيها. أو حينما تصادف شيء عجيبا في الطبيعة؛ كحجرة ضخمة منحوتة بطريقة عجيبة، أو شجرة ضخمة وارفة ومعمرة، وهي أشياء تجعلك تحديق في ملكوت الله وتسبحه، كون أنك لا تملك لذلك شيء سوى أن تسلم بقدره الله وعجيب صنعه، وهو الأمر نفسه صار مع الطفل، حينما صار يحديق وينظر بإمعان في معلمته (رغم أنه لا

يسبح أو أنه يفعل دون وعي) وعبر عن شيء لا يتحقق دائما وفي الأيام العادية، لذلك كمثل الذي يتعجب من صنع الله، هو كذلك تعجب من جمال أستاذته وسبح بطريقته بأن قال: أحبك"، كمثل المتأمل في خلق الله فيقول سبحانه الله.

(4) أما ترجمتنا لعبارة "ضحك الصغار" فجاءت كما يلي: "the kids laughed"، وقد انتابتنا الحيرة مرة أخرى في الإرساء على الاختيار المناسب بين المفردات أو المرادفات، ما بين: littleness, young, children, kids, babies, small children، فكان أن وقع اختيارنا على آخر مفردة باعتبارها –حسب قناعتنا– تلبي نفس الحاجة التي لبثها المفردة في لغة النص المصدر، "الصغار" ونلاحظ مرة أخرى أن الكاتب لم يستعمل التلاميذ الصغار أو تلاميذ القسم، وكيف إنه عوض هذه الأخيرة أيضا بـ "الفصل"، لذلك إننا إن أردنا أن نعيد صياغة النص من جديد فإننا سنكون أمام نص مغاير تماما سواء على مستوى البناء أو الشكل وإن كان في لغته الأصلية، وإن كانت الرسالة ستأثر لا محالة بنوعية الاختيارات والمرادفات التي ستعوضها. ولذا رأينا أن نترجم المفردة "الصغار" "the kids" أملا أن نتجن نفس الأثر. ونعتبر ذلك محاولة من المحاولات التي يمكن أن يقدم عليها أي مترجم لنص ما، بمعنى أننا لا نسقط الاطلاقية على هذا الاختيار أو ذاك، مادام أن الترجمة هي قراءة متجددة للنصوص، وعلى هذا المستوى فأي ترجمة جديدة هي بطبيعة الحال أو بديها قراءة وتأويل جديدين لهذا المترجم أو ذاك. لذا كل اختياراتنا هي نابعة عن شرط مسبق، متمثل في شرط النسبية في تحقيق المبتغى. هذا ليس معناه، أننا لا نتبنى أن نبليغ المستوى المطلوب، ولكن يقيننا أن كل عملية ترجمة لم ولن تكون كاملة وأمينه، وأن أي تعويض إلا وتنتج عنه خسارة وريح معينين، لذا نحن لا نبحث عن فداحة هذه الخسائر، ولا نبحث كذلك عن مضاعفات هذا الأرباح الإيجابية.

(5) اعتمدنا في ترجمة هذا الاسم على الأقلمة، مادام إنه اسم علم، فوجب أن يرد بالصفة التي عليه. ولم نشأ أن ندخل عليه أي تحسينات بنائية أو شكلية كي يتناسب ونطق اللغة الهدف. فما دام أن الحروف المكونة لهذا الاسم متوفرة وتدخل ضمن النسق اللساني للغة الهدف، فإننا أردنا أن نتبع أو نمثل إلى موقف شلايرماخر ووالتر بنجامين الداعيان إلى الحفاظ على هوية النص الأصل، من خلال تقنية التغريب، وإننا وإن صادفنا اسم علم "مثل يوسف أو يعقوب أو موسى، فنعتقد إننا سنترجمها أو ننقلها حرفيا، وإن توفرت مقابلات لهاته الأسماء في اللغة الهدف، لماذا لأننا نعتبر أنفسنا الأولى بنقل تراثنا لا بأن نكيف تراثنا وهويتنا وفق هوى وذوق المتلقي المفترض.

(6) في هذه المثال اعتمدنا ترجمة مباشرة: التزمنا في الترجمة بالتركيب والمفردات الأصلية، وبالنقط والفواصل كما هي في النص الأصلي. وعلاوة على ذلك طبقنا مفهوم زمن العبارة، الذي كنا قد أشرنا إليه في سابق كلامنا في الفصل الأول، في اختيارنا للتركيب فترجمنا عبارة: "وظلت حنان تتأمله" كالآتي: (Hanane kept contemplating him)، وإن كانت الترجمة قد أسقطت أو استغنت عن الكلمة "في" المفروض ترجمتها بـ "at" بحيث كانت محاولتنا الأولى كالآتي: «Hanane kept looking attentively at him»

ولكن حينما أعدنا قراءة الجملة وجدنا أنفسنا قد أضفنا كلمة أخرى وهي ظرف الحال "attentively" التي هي غير موجودة في النص المصدر، وإننا استغناءنا عنها سيخل- في رأينا -بمعنى المفردة ولن يحدث ذلك الأثر في نفس القارئ الهدف، أي إننا إذا قلنا Hanane kept looking at him فإن عملية النظر إلى المعلمة تبدو خالية من أية تشويق أو غرائبية، ولكن بإضافة الحال "بانتباه" إلى الجملة، يعطيها نبرة مغايرة، وينقلنا إلى جو السياق الذي تجري في الأحداث، فنعلم أن الخمر كان مسببا لعملية التحديق وليس النظر فقط (بشكل عادي).

فنحن حاولنا نقل الاستمرارية في النص الأصلي "تأمله"، ونغطي الإمكانية في الاستمرارية "ظلت" "she kept". ولذلك ارتأينا أن نبحت عن صيغة جدية ومناسبة لتغطية السياق، لأننا -نعتقد- هذا سيؤدي بالغرض أو الصورة التي أرادها الكاتب الأصلي، من كلمة تتأمل وتحديق والبعد الكوني للكلمة (contemplate & stare) (تنظر إلى، وتتمعن)، (look at & ponder)، ودائما ما نذكر القارئ الكريم أن هذا الاختيار دون غيره إنما هو اختيار شخصي، بمعنى هناك من سيجد مرادفات أخرى تلبي الغرض، نكون قد غفلنا عنها أو اطلعنا عليها ولم نحط بكل سياقاتها المختلفة، لذلك إن ترجمتنا هاته هي محاولة ضمن المحاولات السابقة أو التي ستلحقها فيما بعد.

(7) السياق: اختيار كلمة «spread» مرادف لكلمة "سرى" وأن السريان هنا بمعنى الانتشار وليس المشي أو الذهاب، أو مثل: "سرى الدم في عروقه".

(8) في ترجمتنا لظرف المكان "عندما" في المثال (7)، تعطينا إمكانية الاختيار بين مفردتين هما: "when" و "while" ونعلم أن الكلمة الأولى تحيل في الإنجليزية على الزمان، ومع ذلك وقع اختيارنا على الكلمة "when" عوض "while"، بمعنى أن البناء اللغوي في اللغة المصدر قد تغير حينما نقل إلى اللغة الهدف.

(9) ترجمة مباشرة: تبين أن نقل كل كلمة من النص الأصلي باستخدام كلمة مقابلة لها في اللغة العربية قد يتطلب إضافات لا تزيد إلى النص وإنما توضحه، لقد ترجمنا في بادي الأمر العبارة العربية:

"كانت رائحة الخمر لا تزال فواحة من فمه" كما يلي: « his mouth smells stinky », وكنا قد اكتفينا بذلك، وحذفنا كلمة "alcohol" وهي "خمر" كما وردت في النص الأصلي، وكذلك قرينة الاستمرارية "ما تزال"، فوجدنا أن العبارة لا تلبي المطلوب بالشكل الذي أتت به في النص المصدر، بمعنى وجدنا أنفسنا قد غيرنا في زمن العبارة واستعملنا الحاضر أو المضارع التام عوض الماضي المستمر الذي ورد في النص، لأن الكاتب يقول: "كانت/ وما زالت) وهي أفعال في الماضي وإن كان هذا الماض ناقصا كما تدل على القرينة المصاحبة "كان"، وإن ترجمتنا رأينا فيها نوع من الحقيقة الدائمة وكأن القارئ حينما يقرأ العبارة سيظن أن من عادة الطفل أن يأتي مخمورا وأن دائما ما تفوح منه فمه رائحة الخمر، وهو ما لا يوجد بتاتا في النص. فعاودنا القراءة وخرجنا بهذه الترجمة للعبارة، مراعين في ذلك الزمن الماضي المستمر فجاءت كالاتي:

His mouth was still stinking of alcohol

لما كان من الضروري أن تهرع المعلمة لطلب المدير، والاستجداء بالشرطة، لكون الرائحة ليست رائحة عادية نتيجة الإهمال، أو عدم النظافة للأسنان والفم، ولكن رائحة فواحة، أي أنها تشم من بعيد، ولذلك يجب أن تقرر الخمر بالبعد الاجتماعي والاخلاقي المبرر لسلوك الأستاذة. وكذلك ما ينطوي عليه سلوك هذا الولد الشاذ، الذي هو بدوره يرمي إلى ما يرمي إليه من تردي المجتمع وخلفيات الولد الأسرية والاجتماعية. ولو اخترنا لمعادن الكلمة "حدق" هو «look»، لكان من الممكن إساءة فهم هذه العبارة، لكن جعلنا التركيب مطولا لمقتضيات اللغة المترجم إليها، من أجل الحفاظ على السياق العام للنص.

وإننا الملاحظ لعملية الأقلمة العكسية التي تعكسها الكلمة "خمر" والتي ترجمناها بـ "alcohol"، ونحن بهذه الصدد نقول لماذا اختار الكاتب أن يوظف كلمة "خمر" عوض كلمة "كحول" هل لأن الكلمة في الأصل عربية محضة، وكذلك توظيفها الديني من حيث أنها وردت في القرآن الكريم بـ "الخمر والميسر" عوض الكحول أو الكحوليات، إذا -نظن- أن اختيار الكاتب لهذه المفردة دون غيرها أو مرادفتها له خلفية معينة لا يستطيع أن يبلغها لا القارئ ولا المترجم أو الناقد حتى.

(10) إن ترجمتنا لكلمة "همست" كان بالكلمة التالية "whispered"، وقد صادفتنا كما هو معهود مرادفات مختلفة ومتنوعة ومتعددة لنفس الكلمة، التي توفرها المعاجم والقواميس، من قبيل: "buzz"، "hiss"، "speak"، "susurrate"، "murmur"، "breath heavily"، "whisper"، ويمكن للملاحظ أن يرى ما يمكن أن تحدثه هاته المرادفات من فقدان التركيز على مفردة واحدة منها، بحيث تجعل المترجم مضطرا إلى العودة إلى كل مفردة على حدة، والتمعن في سياقات استعمالها ونماذج استخداماتها التي يوفرها القاموس والمعجم بشقيه الورقي والإلكتروني. أي أن عملية القبض على معنى الكلمة داخل القاموس ليس بأقل من صعوبة القبض عليه داخل نسق النص الأصل. وبذلك تزداد مهمة المترجم صعوبة، فأحيانا يحتار حينما يجد مرادفات تنمى بشكل كبير في التعبير عن ظاهرة أو موقف معين، فيستعين المترجم بحدسه من أجل تغليب كفة هذه المفردة أو تلك.

(11) المستوى اللغوي: من الاعتبارات الهامة في هذا النص المستوى اللغوي للمتحدث، فمن المفترض أن العمر الفكري للمتحدث ست سنوات أو أكثر بقليل، لكن تحديقه في المعلمة ورائحة الخمر الفواحة من فهمه يوشي بأن عمر الفكري أكبر بكثير من عمر البيولوجي، وهذه سمة يجب أن ينتبه إليها المترجم حينما يعكف على ترجمة نص إبداعي أو أدبي بشكل عام.

وفرضا أن المترجم قد انتبه إلى كل هاته الحثثيات الداخل-النصية والخارج-النصية، بمعنى المقول أو المنطوق في النص أو المسكوت عنه، فكيف يمكن له أن ينقل ذلك المسكوت عنه في النص؟ والتي تكون في غالب الأحيان هي الرسالة الباطنية التي يرمي إليها الكاتب أو المبدع. رغم أنه ليس ملزما بأن يورد قرائن أو عبارات تيسر سبل القبض على هذا المعنى. فأحيانا جمهور الكاتب يكون دقيقا جدا، إذا ما كان يروم مخاطبة متلقين كبار أو يُألَب الرأي العام أو يسهم في فتح مسام فكر للمجتمع وانهاشه بجرعات فكرية وتثقيفية. عبر إرساله لهاته الموجات فوق البنفسجية، إنها معاني لا يمكن أن ترى أو يُقبض عليها إلا بأضواء

كاشفة، حتى نتبين سلبياتها أو إيجابياتها. فهل المترجم يملك هاته التقنيات والوسائل لكي يكشف ويشخص النصوص التي يترجمها؟

كما ارتأينا أيضا أن ندرج مثالا آخر نبين فيه التقنيات أو الطريقة التي انتهجناها في عملية ترجمة النصوص القصصية المذكورة، وإننا اعتمدنا في ذلك على وجهة نظر شخصية أو قناعة مبدئية في الترجمة خاصة بعد أن ترك لنا الأستاذ المشرف حرية التصرف في اختيار النصوص وحرية اختيار المنهج أو النظرية التي نراها ملائمة. مادام أن الأستاذ المشرف قد سبق له أن ترجم لهذا الكاتب من قبل، ولقناعاته كمترجم محترف وأكاديمي محنك أن أي إقدام على فعل ترجمي إنما يحتكم إلى سياقات النص المترجم وسياقات الزمان والمكان الخاصة بالمترجم كذلك. وهذه بلا شك صفة وجب الاعتزاز بها بأن تكون موجودة في أكاديمي وباحث من طينة الأستاذ المشرف الدكتور الجلال الكدية المترجم والقاص العربي. ونعرض لبعض هاته السمات الترجمية من خلال المثال الآتي:

وديعة

بجدية فرك الرجل أطرافه في الحمام(1). لم يتوقف الدرن فقرّر أن يستعين بالكياس(2). قال له:

- "كياسني مزيان"(3).

صار الكياس يفركه وصارت أطرافه تتساقط(4) الواحد تلو الآخر. إلى بيته عاد (5) رجلا بلا أطراف. وفي نهاية الأسبوع عندما حمله أبنائه في قفة إلى الحمام وجد مكتوبا على باب الحمام:

- صاحب الحمام غير مسؤول عن الأطراف التي لا يودعها(6) أصحابها عنده قبل ولوج الحمام.

A deposit

In seriousness, the man chafed his limbs in the hammam (1). The grubbiness was too much, so he decided to ask help from the "kiass (2)", and he told him:

Would you help scrub my dirt, please!

"Kiyyasni mezyan" (3)

The "kiyas" started to chafe him; however, his parts began to fall down (4) one after the other. He came back (5) home without limbs. In the weekend, while his sons carried him in a shopping bag, he read a notice on the hammam's door:

"The owner of the hammam is not responsible about limbs, people did not deposit (6), before they go into the Hammam".

(1) . اقتراض: استخدمنا الإجراء أيضا في ترجمتنا للكلمة "حمام بالمرادف في الإنجليزية «Hamman»، ومرد احتفاظنا بالكلمة الأصلية لقناعتنا أنها تدل على مكان غير عادي وإن كان اعتياديا من طرف رواه ضمن النسق الاجتماعي الذي يوجد فيه. وظننا منا أيضا -حسب معرفتنا المتواضعة السطحية بالمجتمع الغربي- أن ليس له مقابل في الإنجليزية، وبما أن للمكان بعد اجتماعي وديني خاصين، على اعتباره محمولا بخلفياته الجغرافية. لأننا

حينما نصادف هاته الكلمة فإننا نعلم أن الأمر يتعلق بمنطقة جغرافية معينة. تنقلنا مباشرة إلى عادات وأعراف تلك المنطقة وطقوس قبائلها الفكرية ومعتقداتها الدينية. وهذه تكون موجودة في تكوين القارئ المسبق.

ولذلك إذا ما صودف أن وجدت كلمة "مولاي يعقوب" لا شك أن ذهن القارئ يرحل به إلى مدينة فاس، وبما أننا نعلم أن هذا المكان يضم أناسا من مختلف الأعمار من الذكور في مكان واحد مجردين من ملابسهم إلا مما يستر عورتهم، فكان لزاما علينا أن نقنطد بشلايرماخر ووالتر بنجامين في أن نحافظ على شيء من أصل النص المصدر عبر ما يسمى بعملية "تغريب النص"، ولذلك أوردنا الكلمة على "أصلها" لما نراها من نقل الموروث الثقافي للنص رغم ما قد تحدثه الكلمة من غرابة في ذوق وأذن المتلقي في اللغة المترجم إليها.

(3). أقلمة: استخدمنا هذا الذي يعتبر الإجراء السابع لفيناى وداريلنيه في ترجمتنا لعبارة "كيسني مزيان" فلم نترجمها مثلا كما هي لأنها تعكس موروثا ثقافيا محليا قد لا يكون مشتركاً حتى مع بني البيئة الواحدة أي المشترك اللغوي والديني، (ونقصد بذلك الدول العربية الإسلامية)، ولذلك هي عبارة أو لجهة مغربية، نابعة من صميم الثقافة المغربية. فاستبدلت بمقابل في الإنجليزية بعبارة «would help scrub my dirt»، «please» ونحن حينما ترجمناها بهذه العبارة إنما حولناها إلى ما يمكن أن يكون نابع في الثقافة الإنجليزية أو مقبول فيها، خاصة وأن الصيغة العربية الأصلية فيها ما فيها من معاني معلنة ومضمرة، فصيغة الأمر "كيسني مزيان" توشي بنوع من الغلظة في التواصل وكأن المأمور عبد يرزق عند الزبون، ففي المجتمع المغربي، ما كان طلب إلا ويرفق بلطف كأن تقول، جزاك الله خيراً، حفظك الله، من فضلك، وهي ساقطة من الحوار الوارد في النص الأصل وهذا ما نسميه الرسالة غير المعلنة أو المضمون غير المكتوب والذي يفهم من السياق، والذي يطرح صعوبة كبيرة في نقل هذا اللون التواصلى بين الناس ضمن بيئة معينة.

ولعل ضمور عبارة الاستلطاف في النص المصدر لهو إحدى المقومات الجمالية التي يمتاز بها النص الإبداعي بحيث لا يقول الكاتب كل شيء، ولكن نحن حينما نترجم هذه العبارة بشكل صريح فإننا بطريقة أو بأخرى نفقد تلك المسحة الفنية والجمالية للنص، ونكشف عن ذلك الغموض الذي ارتضاه الكاتب لعمله، أي أننا نصير أمام كشف ما يجب أن يظل مستورا والعكس صحيح، ولعل هاته إحدى المعيقات اللغوية والفوارق اللسانية التي تجعل من عملية نقل المعنى سلس ودقيق. ولو أن الشخص الذي يقوم بعملية الفك أو إزالة أوساخنا يكون مدفوع الثمن لما وجب مخاطبته بتلك اللكنة أو النبوة، التي لا يمكن أن يحكم عليه غير القارئ المغربي إلا بالعنف اللفظي التواصلى، مع علمنا أن الثمن الذي كان يتقاضاه "الكسال" (فيما يخص الرجال وال"طيابة" فيما يخص النساء) بخس أو بضع دراهم، (الأمر مختلف في عصرنا هذا، لكنه ليس بالثمن وإن كان عاليا بأن يجعلنا نستعبده، وهو الإنسان الذي يقضي معظم وقته في جو من الحرارة المفرطة والرطوبة ولا يكاد يرى ضوء النهار، بأن نأمره أمرا بطريقة فجأة، بل يجب علينا من باب الأخلاق الإسلامية أن نتلمس منه إزالة درننا وأوساخنا بطريقة طيبة وبأسلوب حسن.

وهنا سيتعذر على المترجم غير المنتهي للبيئة المغربية ولو كان عربيا أو مسلما أن يلم بهاته الحثيات من خلال النبذة المصحوبة مع مثل هاته الطلبات أو (الأوامر)، فما بالك بمترجم بعيد كل البعد عن البيئة العربية و(الإسلامية). وبعد النظافة والطهارة في العقيدة والدين والمجتمع، لذا ستصعب مهمته كثيرا في نقل هاته التلويينات الثقافية الخاصة، فيبادر إما بحذفها والاستغناء عنها، أو ترجمتها بشكل مغلوط يبعد عن أصالة النص العربي، وخصوصيته، وبالتالي نقل صورة مغلوطة للثقافة المنقول عنها، ليرتب عنها تكوين رأي أو معرفة مزيفة لدى القارئ المترجم إليه، إن بنية مقصودة أو غير مقصودة من المترجم، حيث يكون مضطرا أو ملزما بأن يكمل ترجمة النص، لكن تخونه العبارة في اللغة المنقول إليها. أو أحيانا يتغاضى عن نقل ثقافة أو معتقد بشكل اختياري مخافة تكوين صدى سلبي في ذهن القارئ.

(4). ترجمة مباشرة: نقدم ها هنا أيضا عبارة «he came back home without limbs» التزاما بمقتضيات اللغة الإنجليزية التي تختلف عن اللغة العربية في إمكانية تقطيع القول والتعريف بالمتحدث ضمن السياق.

-تعديل: ترجم الفعل "عاد إلى بيته بلا أطرف" بالمرادف «he came back home without limbs»الفعل "عاد" أي رجع إلى منزله أو أصبح بلا أطراف، أو عاد أدراجه، فكان لنا أن استحضرننا المعنيين معا، بأن ترجمنا العبارة ترجمة مباشرة لأننا رأينا أنها تفي بالغرض المطلوب.

وهنا نستحضر المعنى الكلي للنص، بأن علمنا أن عملية العودة لم تكن ذاتية، وإنما بفعل فاعل، أي أن عودته كانت على الشكل الذي تخدعنا به العبارة، أو المفردة "عاد"، وإنما تمت إعادته إلى بيته، كون أطرافه ساقطة منه أو سقطت منه، وما يوضح هذا المعنى، هو العبارة التالية، «at the weekend, hi sons carried him in a shopping bag» (5). في مقابل العبارة " وفي نهاية الأسبوع عندما حمله أبنأؤه في قفة(5) إلى الحمام"

وقد يلاحظ القارئ أننا قد أوردنا بعض المرادفات إن بزيادتها أو نقصانها حتى تخدم المعنى المراد وهذا ليس معناه تصرف في النص المصدر، فحينما ترجمنا "قفّة" ب «shopping bag» لعلمنا أنه في ثقافتنا يطلق اسم القفة على الوسيلة التي كل المغاربة كانوا يستعملونها للتسوق، قبل أن تظهر أكياس البلاستيك وغيرها.

ولكن لعلمنا وقربنا من المؤلف ولكوننا نشترك في البيئة والثقافة نفسها، نقول إنه كان القصد من عبارته هو أن يترك أثرا في نفس القارئ ويجره إلى أن يتخيل تلك الصورة في ذهنه لرجل بلا أطراف محمولا في قفة من طرف أبنائه، وهي صورة كفيفة بأن تترك القارئ يسرح بخياله في عوالم شتى، ويعطيها قراءات مختلفة، مما يكسب النص سمة إبداعية وفنية متفردة. بالإضافة إلى أن القفة وما لها من ثيمات مجازية أخرى، ترتبط بالسجن والسذاجة والجهل المعرفي، وبالغيباء أحيانا.

وإيراد الكاتب لمفردة القفة، نابع عن قناعاته الشخصية لما ستحدثه في نفسية القارئ (المغربي والعربي). بالإضافة إلى أنه بمجرد ورود هذه المفردة في النص، يعطي فكرة مسبقة عن الحقبة التاريخية أو زمن النص. ومع أن مفردة "الحمام" و "القفة" لا زالتا كائنتين لحدود اللحظة، لكن لكل واحدة بعدها الحسي والمجازي. فلو

أن الكاتب كان يقصد بالقفة التي نعرفها الآن لكانت الصورة أبشع ولا أعطت فكرة سيئة عن المجتمع والأولاد، ولكن ها هنا على العكس تماما، فذاك السلوك من الأولاد يوحي برضاه عليهم، ويعطي فكرة عن التلاحم العائلي واللحمة الاجتماعية المغربية في وقت من الأوقات.

- نسخ: أحيانا أستخدمنا التركيب العربي رغم أنه غير دارج في الإنجليزية مثلا أن يقال "ارمي الكيس من يدك" في مقابل العبارة الإنجليزية "put your hands on your head!"، ولكن سنترجمها بـ «drop the bag from your hand»، فهي تركيب منسوخ عن التركيب العربي. والتركيب المنسوخة قد يدرج استخدامها في اللغة أو لا يدرج.

ومما يساعد على تداول التركيب المنسوخة أن تكون مستساغة للأذن والحس الذواقي. وقد نكون لم ننجح في اختيارنا لبعض العبارات التي من شأنها أن تستوقف القارئ وتثير عنده التساؤلات. فربما نكون قد حافظنا على الدقة التي نرجوها، ولكن على حساب مقتضيات اللغة الإنجليزية.

كما نكون في مستهل هذه الترجمة أننا اعتمدنا إضافة بعض علامات الربط، وذلك من أجل إيضاح المعنى الضمني، الذي نحسبه مستعصيا على القارئ، ولكي أيضا نربط بين الجملتين. أو بالتعديل أحيانا كأن نستخدم المفرد في ترجمة الجمع أو العكس حسب ما تقتضيه متطلبات كل لغة على حدة. ولقد أشرنا إلى ذلك في حديثنا عن الروابط وحروف العطف.

وأحيانا تضطربنا الحيلة الترجمية إلى تعديل وتوضيح المعنى أيضا سواء بالتأكيد أو بالنفي كما في قصة "سباق" «Race» الذي يعكسه المثال المقتطف من القصة القصيرة "سباق" «race» يقول فيها:

"لم يكثر عدنان وإنما واصل السباق مؤمنا بأن..." فحاولنا ترجمتها إلى الإنجليزية بالشكل التالي:

« Adnane completed the race, beleiving that... »

حيث أن التأكيد هنا يفيد النفي هناك، المجازي، الذي هو في حقيقته تأكيد.

- مبادلة: فقد ترجمنا الفعل "يغص بـ" بـ "full of" مثلا، في قصة "بورترية" "portrait" وفي الوقت نفسه حافظنا على الدقة في مختلف جوانب المعنى دون الابتعاد عن النص الأصلي.

فمقتضيات اللغة أحيانا كما في قصة "حلم" «dream» تدفعنا إلى تقديم ترجمات لمفردة مثل: "يجوب" بـ "roaming" احتراما لمقتضيات اللغة الإنجليزية، واستخدام المرادف المناسب للسياق فلم يستخدم الفعل ذات المعنى العام، وإنما اخترنا الحركة المناسبة للسياق وهي "roaming" للإحالة على الاستمرارية. وكذلك لتوضيح زمن الفعل "ظل يجوب" في مقابل «kept roaming»، أو بأن نسبق النعت على الفعل كما في العبارة التالية:

" لكن أحدا لم يكلمه " والتي في الأصل " لم يكلمه أحدا "

لكن لغرض أدبي وظف القاص هذا التركيب، للإمعان في معاناة الولد، الذي خرج خاوي الوفاض من المقهى، لذا نحن حينما نريد ترجمة هذه العبارة نفضل أن نبقي على نفس الأثر التركيبي في محاولة لترك نفس الأثر الذي تركه النص الأصلي في القارئ، «but no one has talked to him» or «no one did talk to him».

وبهذا يكون المترجم أمام خيارات متعددة تستلزم منه الإحاطة بالمعنى الكامل والشامل للنص قبل اختيار العبارة الصحيحة. وهو اختيار كما قلنا يحتكم إلى وجهة نظر القارئ الأول (وهو المترجم)، ولذلك درجة توفيقنا في ذلك من عدمه، نحسبه حكما يعود للقارئ ومدى تجاوبه مع النص ومع جنس العمل الذي يقرأه. فالمكافئ أحيانا قد يغيب أو يحضر إن اضطرارا أو اختيارا، كما في العبارة التالية:

"may Allah forgive us"، كمكافئ لعبارة النص الأصلي: "الله يسمح لنا" كما هي في قصة "نميمة" «Defamation» والتي تحمل نبرة وخصوصية مغربية خاصة، ولكن ترجمنا كلمة "Allah" في مقابل "الله" ولم نحيد أن نستبدل المفردة بـ "God" لما في الكلمتين من خلفية عقدية، رغم أنهما معا تحيلان على الخالق وهو الله سبحانه وتعالى. ولكن ارتأينا أن نترك تلك المسحة الإسلامية لصيقة بالكلمة حتى وإن نجح النص المترجم في خداع القارئ، فتلك نوردها كعلامات ومؤشرات تدل على تربة النص الحقيقية، وخلفية الكاتب والمترجم على حد سواء.

إننا في غالب الأحيان من مراحل الترجمة كنا نروم استخدام الترجمة الحرفية مع حرصنا على اختيار المقابل الملائم للسياق في كل مفردة، فاختيارنا لكلمة "Fading" مقابل "ذبول" وعدم اختيارنا لمقابلات أخرى مثل: «wilt»، «etiolation»، «dryness»، لقناعتنا أن المعنى الأول أتم وأدق وأنفذ من أي معنى من المعاني الأخرى للكلمة بالعودة إلى معاني المفردة في المعاجم.

إننا نلجأ إلى المعنى الكلي والمعنى الضمني وقيمة المفردة، وكل ما هناك من مستويات التحليل، لكي نخرج بترجمة مباشرة تعطي المعنى بدقة كبيرة، وباختيار المرادف المناسب الذي يحافظ على الطابع الأصلي للنص. إن تارة بوقوع الاختيار على المعنى الاصطلاحي، أو على المعنى المعجمي للكلمات. وهذا إنما هو تأكيد على أن الترجمة المباشرة لا تعني اختيار أول مرادف يعثر عليه المترجم وإنما ينبغي الاجتهاد في اختيار المرادف الذي يعطي المعنى بدقة حسب السياق.

وقد تبدو الترجمة سهلة من أول وهلة، لكن اختيار المفردة المناسبة للسياق ليس سهلا قطعا. فالخيارات أمام المترجم متعددة وقد تمر بالمترجم عدد لا يحصى من الاحتمالات قبل أن يرسو قراره على ما يجده ملائما ومناسبا، وعلى ما يوازن به بين ما سينقله من المعنى وما سيضطره إلى التخلي عنه. وبين المعنى الأهم والمعنى الأقل أهمية، وبين ما يمكن قبوله، وما هو غير مقبول تماما. وهذا هو الحس الذي يشير إليه البعض بالروح الأدبية، فيقول إن على مترجم الأدب أن يكون أديبا أو يتذوق الأدب والإبداع.

غير أن هذا لا ينفي بإمكان المترجم أن يرتقي بمستوى الترجمة إذا تسلح بالمعرفة، وبأصول عملية الترجمة ومتطلباتها، وبما يمكن أن يستخدمه من إجراءات للحفاظ على الدقة وتوصيل المعنى. ففي معرض غزو النص وإعادة أسيرها إلى لغة المترجم لا بد من السلاح المناسب. وسلاح المترجم هو المعرفة بخبايا اللغة ودقائقها والتفهم العميق للسياق الذي يترجم فيه والنص الذي هو بصدد ترجمته. وعملية البحث الذي تسبق الترجمة بمثابة الجواسيس الذين لا بد منهم لتكوين ثورة واقعية عن الوضع في عقر دار النص الأصلي.

ولا عجب إذن في أن منهاج دراسة الترجمة كما هو معلوم في مدرسة الترجمة التحريرية والفورية في جامعة جنيف يتضمن إقامة جبرية في بلدان اللغات الأجنبية التي سترجم منها المترجم المتخرج من المدرسة. لأن الإقامة لمدة ستة أشهر على الأقل في دولة ناطقة بالإنجليزية أو لغة أخرى للمترجم العربي سوف تعرضه للثقافة الأصلية بشكل مباشر وتماس يومي حقيقي، ستؤهله لفهم النصوص الإنجليزية أو أي لغة يترجم إليها بعمق، من خلال مكوثه بين ظهرائها ساكنها واحتكاكه بثقافتها واطلاعه على علومها وأعلامها، وحياة مواطنيها الاجتماعية والسياسية ومنها الثقافية والإبداعية.

وإن الترجمة بهذا المعنى يتبين أن بعضها يقع في صميم التبادل الثقافي ومفهوم الثقافة المهيمنة. فالمترجم يلجأ إلى الاقتراض إذا تعذرت عليه ترجمة إحدى المفاهيم الأجنبية ووجد أن اقتراض الكلمة الأصلية لن يؤثر في احتمالات فهم النص. فعندما يقتض المترجم كلمة "بانجو" أو "سانتاكلوز" أو "بوفيه" فهو لا يلجأ إلى ذلك إلا وهو مقتنع بأن هذا المفهوم واضح لدى قارئ النص المترجم.

ومعيار الاقتراض؛ هو أن تكون الكلمة مفهومة دون الاضطرار إلى الرجوع إلى اللغة الأصلية. وغالبا ما يكون الاقتراض من الثقافة المهيمنة. وبشكل الاقتراض من الثقافة غير المهيمنة انتصارا لهذه الثقافة على الثقافة المهيمنة. فاقتراض كلمة "النكبة" واستخدامها في النصوص الإنجليزية "Nakba" كان نتيجة لإصرار الإعلاميين العرب على إدخال هذه الكلمة، وغيرها مثل "Intifada" في قاموس اللغة الإنجليزية، أو "Imam" وغيرها كثير.

فالنسخ والترجمة الحرفية من الإجراءات التي تتم بسهولة كبيرة عند الترجمة من لغة الثقافة المهيمنة إلى لغات أخرى. فكم من تركيب إنجليزي أو فرنسي نقل إلى العربية عن طريق الترجمة الحرفية وأصبح الآن من التعبيرات العربية المتداولة، دون أي شعور بأن أصل هذا التعبير ترجمة حرفية عن الإنجليزية أو لفرنسية؟ ولا يمكن الحسم فيما إذا كانت الترجمة هي التي أدت إلى رواج هذه التراكيب الأجنبية أو أن الاطلاع على الثقافات الأخرى وإتقان اللغات الأجنبية هو ما يسمح بفهم هذه التراكيب ويجعلها مقبولة؟

فالترجمة تبادلي تؤدي إلى مزيد من التقارب والتبادل بين الثقافات. وإن كانت الترجمة الأدبية محدودة النطاق وخاضعة لقيود مادية متعددة علاوة على القيود اللغوية، فلا يمكن إنكارها على الأدب وتنويعه وإثرائه.

ونستنتج من هذا أن تكوين المترجم المحترف ينطوي على عدد من العوامل والمؤهلات ولا يمكن اختصاره بإتقان لغتين. فالعدد الأكبر من أخطاء الترجمة ناجم عن إساءة فهم النص الأصلي، وذلك لعدم توفر المؤهلات الكافية لدى المترجم لفهمه سواء من حيث اللغة أم الثقافة العامة أم النضج الفكري أم الخبرة العلمية.

وحسب خبرتي واحتكاكي بنصوص الكاب جمال بوطيب أو بجنس القصة القصيرة في عمومها، يتطلب من المترجم قدرا لا بأس به من التمكن اللغوي والمخزون المعرفي والفكري الذي تطعمه التجربة الاجتماعية لدى المترجم. فلا يمكن فهم أبعاد هذا النص أو ذاك دون التعمق في الواقع الاجتماعي للفترة التي وصفها الكاتب، بحيث أحيانا تستعصي علينا بعض العبارات التي تكتسي طبيعة اللهجة المحلية، وحسبنا أننا محظوظون نوعا ما، بحكم البيئة والثقافة والعقيدة المشتركة مع كاتب النص الأصلي، ولو أنها ليست مدعاة للجهر بفهم النصوص وأعماقها، وإلا لما تأتى لنا فك رموز مجموعة من النصوص، لأنها تحمل سننا خاص بها، الكاتب وحده يعلم سرها ونجواها وعنده مفاتيح غيبها. ولذا فإن من الموضوعات التي تطرق إليها يوجين نايدا في الدراسات المتعلقة بالترجمة هي مؤهلات المؤلف والشروط التي يجب أن يستوفها، وقد أورد قائلا:

“No discussion of the principles and procedures of translation can afford to treat translating as something apart from the translator himself

ومن الشروط المذكورة أيضا نقلا عن علماء وأدباء آخرين، معرفة المترجم المتعمقة بموضوع الترجمة والانسجام مع النص الذي يترجمه ومع كاتبه، ومهارته في الصياغة في اللغة التي يترجم إليها. وهذه سمة تأتى وتشهد مع توالي الترجمات واختلاف موضوعاتها ودرجات صعوبة النصوص، أي أن هذه (المثالية). إن صح القول. تأتى بالمراس والدربة. ولا يكفي أن يكون المترجم على معرفة باللغة التي يترجم منها، بل يجب أن يكون أيضا قادرا على الإحاطة بموضوع النص الذي يترجمه، أي أن يكون على درجة من الثقافة العامة تسمح له بفهم مادة النص فهما عميقا. من هذا نفهم كيف أن منهاج تعليم الترجمة يجب أن يتضمن تعليم مبادئ القانون والاقتصاد والمنظمات الدولية، من أجل إعداد مترجم مؤهل للاشتغال على جميع النصوص وتلوييناتها الثقافية والعلمية، وهناك عامل أساسي في تكوين المترجم هما:

ملكة اللغة التي يترجم منها واللغة التي يترجم إليها، ولا بد من تساوي قدرة المترجم في اللغتين، بسبب أهمية القدرة على فهم روح النص الأصلي، وضرورة التعبير السليم عن تلك الروح في اللغة المترجم إليها. ولو أننا دائما ما نستدل بقول الجاحظ، القائل باستحالة أن يكون المترجم على نفس القدر من الكفاءة في اللغتين، ذلك إنه معرض لأن يدخل الضيم على إحداها، وإننا بدورنا، لا نتبنى هذا الطرح لعوزنا اللساني واللغوي والمعرفي باللغتين، ولكننا نراها أمر بديهي ألا يتقنهما معا بنفس الدرجة، وإن كان تضرب بعض الأمثلة على ذلك أيام إسحاق بن حنين وغيره ممن كانوا يتقنون أكثر من لغة، ويترجمون، من وإلى، بكل أريحية حتى ليكاد المتلقي، أو المستمع، أن يشكك في أية لغة هي لغة الأم لهذا المترجم. ورغم كل الجهود التي يبذلها المترجم، ومهما كان نتاج عمله، غالبا ما يخضع للانتقاد لإخطائه في ترجمة كلمة هنا وتعبير هناك. ويضيع جهد المترجم كله في خطأ واحد

يرتكبه. ونادرا ما يقيم القارئ ترجمة النص الأدبي كاملا ويقدر الجهد الذي بذله المترجم في العمل بأكمله بل كثيرا ما يتوقف عند هذا التعبير أو ذاك. وفي هذا السياق يصيب نايدا في قوله:

For the most part the translator's lot has been one of little thanks, poor pay, and plenty of abuse

ولذا يقال بأن الترجمة عملية وزن مستمرة بغية الحصول على المعادلة الصعبة والمؤلة. التي تبتغي نصا مترجما آمينا وصادقا. فلا بد من التضحية أحيانا، لأن النقل الكامل غير ممكن، وهناك دائما خسارة مقابلها مكسب، وهو النص المترجم.

فالترجمة تنطوي على قرارات صعبة جدا وقد تكون مؤلة عند التخلي عن جزء من المعنى والإقدام على خطوات لا يعرف المترجم كيف سيتلقاها القارئ. وبالرغم من جميع أعباء الترجمة هناك متعة في الترجمة. حينما يشعر المترجم بالانتصار لدى المترجم عندما يتمكن من جعل الكاتب يتكلم باللغة التي يترجم إليها. وكذلك عندما يعثر على الكلمة المناسبة بعد بحث طويل. سواء عبر استفسار الكاتب عن ذلك. وفيما يخص هذا المستوى المتعلق باستفساري عن النصوص وخلفياتها إلا ما استعصى على فهمي وغالبا ما كنت أنأى بنفسني على أن اشغله الكاتب بالتفكير مرة أخرى في نصوصه، ولذا حاولت أن أظل محايدا قدر الإمكان في تحليل النصوص وترجمتها، محاولا استشفاف مدلولها بشكل ضمني بالاتصال اليومي والاحتكاك به على المستوى الأكاديمي وتنظيم التظاهرات الثقافية الكبرى بالمدينة والترحال معه بربوع المملكة كضيف أدبي ومبدع أو محاضر أكاديمي (أقصده هو) فكنت أنهل من تساؤلات المتدخلين والمهتمين من النقاد والأدباء عن ما يمكن أن يكون قد أعوز فهمي النصوص و تلقي معانيها.

إن اختيارنا لنصوص القاص جمال بوطيب تطلب حدا أدنى من التماهي بين الرغبة في ترجمة الادب وكذلك زكاه ميلنا وشغفنا بجنس القصة القصيرة والقصة بشكل عام. وإذا لا نخفيكم سرا، إذا ما قلنا إن نوع الترجمة الذي اتبعناه، إنما نعترض على هذا التصنيف من أساسه، لأنه لا يمكن أن يكون المترجم من أنصار هذا الاتجاه أو ذاك. فالنص كائن حي ويجب التعامل معه على هذا الأساس لتحقيق التعادل الشامل بين النص الأصلي والنص المترجم. وفي كل نص مواضع تتحمل النقل المباشر ومواضع أخرى لا تتحمل النقل المباشر، فتستدعي إعادة الصياغة لترجمتها بأسلوب مفهوم. وإعادة الصياغة هذه هي ما يمكن أن يطلق عليه بإعادة التوزيع، أي ليس مطلوبا من المترجم إعادة التأليف وإنما الأحرى بالقول إن الترجمة تنطوي على عملية إعادة توزيع، كما في العادة إعادة توزيع مقطوعة موسيقية.

الباب الثاني

ترجمة ودراسة نصوص مختارة

الفصل الأول

ترجمة نصوص مختارة

١. (المبحث الأول : التقابل الشكلي للنصوص المترجمة والأصلية)

غفوة

...صمتت "حكال" كأنها قلب عاشق مخدوع. طقس ثقيل وموحشٌ خيم عليها، فتضاعف صممتها في هذا المساء الهادئ مثل شيخ وقور. كلُّ من أغرته يوما بالبقاء، عافها وغادرها حتى صارت مهجورة إلا من الناموس والأزبال ولعنة الأقدار... تلك هي "حكال" مدينة الآباء والأجداد.

في المدينة كلّها لم يكن غير مصباح واحد منيرا، لا أدري أيّ شيء خارق جعل حجارتنا تخطئه عندما كنا نتسلّى بتكسير المصابيح ونحن صغار. وكان المصباح ينطفئ لحظة وينير أخرى كأنه رجل مِرماش يحاول اختراع كذبة خطيرة. تحت ضوء المصباح.. افترشت التراب، ما دمت لا أملك فراشا ولا مأوى. أسندت ظهري إلى عمود المصباح مددت ساق اليسرى وجعلت اليمنى تستريح عليها، لا أدري لماذا تذكرت بالضبط أستاذ الفلسفة بوزرته البيضاء كبائع حلويات متجول، وهو يشرح ويعيد أن أصل العالم تراب عند بعضهم وعند آخرين هو الماء أو الهواء أو... وقتها كنت أحسّ بجوع شديد. حين لاحظ الأستاذ شرودي، سألتني: -ماذا قلنا عن أصل العالم؟

وبلغة بليد لا تخيفه عواقب إجابته، قلت: قلنا إن أصل العالم هو.... الخبز. بعدها مباشرة فصلت عن الدراسة بميزة "حمار" ومنحة لمتابعة الدروس في شوارع "حكال" مدينة الأسى والحزن. اعتدلت في جلستي بسبب حصة لعينة دبّرتني، وأنا أقاوم النوم، هذا الملعون المتمسك بي كما تتمسك طفلة بعروستها. بدأت أغني علني أطرده عني.. لم أعد أرغب فيه منذ صار خدعة من خداع عصر الموضة والسيدا والجراد. أغني وأدرك كامل الإدراك أننا في زمن أصبح فيه الغناء مدعاة للرقص لا غير.

لم أكن أتوقع ما حدث... ذهب النور. وانصرف الناموس الذي كان متجمعا حول المصباح. تحول الناموس إلى جسدي يقرصني وكأنه يعاتبني، فأشعرني أنني مغن بائس مسكين يحتاج كثيرا من الأشياء.... والحق أنني كنت محتاجا إلى كل شيء: المال والحب والقوة. وأشد ما أنا في خصاصة إليه قيمة ارتفع بها في هذا العالم الذي لا قيمة فيه لأمثالي... وبدأت هذه القيمة شيئا موجودا في دروب مدينتي... تماما كالظلم والفتك والغدر، فانطلقت باحثا عنها وأنا أدندن.

وصلت إلى أقصى الشارع. فوجئت بعسكري الحراسة يعترضني. هددني بإطلاق النار إن هربت، لم أهرب. لم يكن في الأمر شجاعة ولا بطولة، بقدر ما كان فيه هوان وضعف. اقترب مني، وطلب بطاقتي المفقودة. لم أكرث لسؤاله وشرعت أتأمل بذلته الأنيقة، وقبعته التي لم أدر من أي شيء كان يحيي بها في ذلك الليل.

- بطاقتك..

قالها هذه المرة بصوت فيه نغمة وقوة وفعل.

لم أفكر قط في حمل بطاقة. الفقر والمرض والبدنس والبؤس اجتمعت كلها متفننة في رسم سماتها على وجهي الشاحب كجسد ينتظر الموت. فلماذا أحمل بطاقة؟؟ هجست لنفسي، سألي العسكري من أكون. قال وسبابته تهتز كمنقار دجاجة تلتقط الحب: أطاسيون لابوليتيك آه.... البوليتيكات لا تنفع معي آه.... قل يا وجه... آه...؟ تمنيت (لا حول لي ولا قوة غير التمني) لو كنت سالما معافي لوجأت العسكري بشدة، وأسلمت ساق لي للريح ضاحكا مسرورا.

تمنيت أيضا لو كنت سالما معافي فيلكمني لكمة تسوغ لي الهرب فأطره بوابل شتائم لم تدخل بعد قاموس اللغة.

إن مشكلتي هي "لو" هذه. رددت في داخلي بحرقة وألم. ويبدو أن العسكري أدرك مرماي فشديني من قميصي بيده حتى كاد يخنقني. وصفعني صفعة رددتها جدران الشارع العريض، شارع "حكال" مدينتي المهجورة إلا من الناموس والأزبال ولعنة الأقدار.

- زِدْ. قالها وهو يركلني في بطني، ويطلع على جبيني بصقة تكلمت بلغة من يملك الأمر والنهي. وزدت ... امتثالا لأمره.. آليت على نفسي أن تكون تلك الساعة هي آخر ساعة لي في هذا الشارع العريض، شارع مدينتي المهجورة إلا من الناموس والأزبال ولعنة الأقدار و... وبطش العسكري.

- "لن أعيش في هذه المدينة"، هذا ما قررته، سأرحل إلى "عنفر" مدينة الأشقياء، قد أجد هناك من يعطيني قيمتي، صحيح أننا سنكون جميعنا أشقياء.

ولكن ربما تكون لي امتيازات ما دمت أشقى منهم. سيحتفي بي. وقد أصبح مثلاً لرئيس الأشقياء:

أبو الشقاء شقي بن شقي... تصور يا أنا يا حضرة المحترم: أبا الشقاء.

"عنفر" مدينة يشدني إليها حنين غريب منذ قرأت عنها في كتاب مهترئ لمؤلف عظيم مات كما عاش شقيا بسبب كتابه هذا. كان الكتاب مكونا من صفحتين كتب على إحداهما بمداد أحمر وبخط رديء "مدينة الأشقياء" وكتب على الأخرى بمداد لا لون له: "ما أسخف الحياة".

كانت الأيام تتوالى والشهور تتآكل، وكنت لا أزال ماضيا مرتحلا أجوب الشوارع وأقطع المسافات، أمشي بدون توقف في النهار كأني ألاحق زمنا هاربا، وأقضي الليل متكئا على شجرة أو مستلقيا على رصيف. و"عنفر" شيء مستحيل. ووسوس لي شيطان بأنها غير موجودة على سطح الكرة الأرضية إطلاقا، وأشار علي بالرجوع، لكنني كنت قد ضللت طريق العودة. فجأة صممت على الرجوع مع علمي بما ينتظرني من الولايات "لو" رجعت. إلا أنني فضلت الولايات والموت - ولو غريبا- في مدينتي، على الموت غريبا في بلاد غريبة، وسيطرت على ذهني فكرة بأن الرجل من يفعل عندما يصمم، ومن يقف ولو على عكازين، فليس بعيدا أن يتحول العكازان إلى رمح ودرع. "ليس بعيدا"، قلت لنفسي. فهمست لي نفسي: "نعم، ولكن ليس قريبا".

وتصورت "عنفر" جنّة لا يصلها إلا تقيٌ مُخلص...

وتصورت "حكال" جنّة لا يغادرها إلا شيطانٌ رجيم...

وتصورتني تقياً رجيم، وشيطانا مخلصا تائها بين الجنّتين.

وسمعت صوتا بداخلي يقول لي: "أصلُّكَ أولا يا شقي، فقد جاء في ديوان المعاني: "من علامات العاقل حنينه إلى أوطانه وبره بإخوانه ومداراته لأهل زمانه". فلويت عائدا إلى "حكال" مدينة الصمت والقسوة والطاعة. بعد أن جعلت دماغي بوصلة لمعرفة موقع "حكال" مدينتي.

كان النسيم رطبا كوجنة امرأة خجولة.

وكان الفجر لوحة جميلة يهب نفسه لحبيب "حكال" وعاشق "عنفر".

وكان صاحبي يهزني بكل قواه ليوقظني من نومة لذيذة. فتحت عيني في كسل. ما لبثت أن فتحتهما وكأني مستيقظ منذ زمن وأنا أسمعه يقول:

- قم...قم نهرب قبل أن يصل مراقب القطار.

A Snooze

..... "Hokal," became silent like the heart of a deluded lover, a dreary and gloomy weather clouded over it. Then, its absolute muteness redoubled in this calm evening like a venerable old man. Those who seduced them to settle down left it in disuse but from mosquitoes, rubbish, and the curse of destiny, that was "Hokal" the city of fathers and ancestors,

There was only one lighting lamp in all the city, we were entertaining as kids by shattering lamps, but I don't know the supernatural thing that made our stones mistake it, the lamp was flashing from time to time, like a winking-man trying to invent a serious lie since I'm homeless, without a bed, I slept on dust under the light of the lamp, I supported my back to the lamppost, and I stretched my legs, and twisted them by putting the right leg over the left one.

I don't know what evoked my memory to remember the teacher of philosophy, with the white overalls, like a candy itinerant salesman, explains one more time that the origin of the earth for some people is from the soil, and others is from air and water. I think I was feeling so hungry at that time... when the teacher noticed my inattention, he asked me:

"What have we said about the origin of the world?"

In a language of an idiot who is not frightened from the consequences of his reply, I said:

"We said that the origin of the world is bread."

I was expelled directly from school, with a grade of a "donkey", and a scholarship to follow up the lessons after school in the streets of "Hokal", the city of pain and sorrows.

I sit straight because of damnable gravel; it was so painful; while I resisted falling asleep, this damnable sleep cling me just like a baby clings to her bride-doll. I started singing to keep awake because I became no longer interested in it since it became as one of the tricks of fashion, HIV and locusts era. I sing, and I am fully aware that singing in these times is

I was not expecting what happened...the light had gone. The mosquitoes and gnats flocking around the lamp's light were gone too, then they turned into my body, and pinch me like putting the blame on my voice, this lets me feel that I'm a miserable singer and a needy poor man.

Indeed, I was in need for everything; money, love, authority, and power...but my most intense need is a social value by which I can uplift my social rank in the world, where there is no value for people as me. This value looked like it exists in paths of my city....exactly as injustice, lethality and treachery, then I set out in searching for it while I was crooning.

While I arrived in the end of the street; I was surprised by a military man blocking me, he threatened me that he will shot me on fire if I tried to escape, consequently; I did not escape. There

was no need to show bravery or heroism, but weakness. He got closer to me and asked about my lost identity card. So, I ignored his demand. I kept looking at his elegant clothes, his hat, and I wonder what it could protect him from, at this late time of night!

Show me your identity?

He asked this time with an intense tone and strength.

I have never thought, for once, to bring an identity card, since all signs of misery, poverty, disease, are appearing on my pale face like body awaiting death. I whispered in my ears, so, why should I bring an identity? The soldier asked, "Who are you?" he said, while his forefinger shakes like a beak of hen pecking at some grain:

Hey! Pay attention! No politics, be careful of that....it does not work with me! Hum! Come on! You talk! You... Oh, the face of...hu.?

I wished (I have no power but wish) I was strong and healthy to hit the soldier strongly and fired my legs to the wind.

I wished, also, if I was healthy, and the soldier hit me with a punch, so I would find a way to escape from him, insulting him, and pour out on him the heat of my anger.

"So, this "if" is my entire problem", I talked to myself with a heartburn and pain. The soldier thus appeared like he revealed my goal, so he took me from my shirt with his hands, and he was almost to choke me up. He gave me a hard slap across my face till it heard all over the wide street of "Hokal", the deserted city but from mosquitoes, rubbish, and the curse of destiny.

Come on ---move it!

He said it while he gave me a good kicking at my stomach, spit on my forehead, with a language of someone who has the promotion of virtue and prevention. I had no choice but

to be more obedient,...and I promised myself that this moment would be the last to take place in this wide street, the street of my deserted city except for mosquitos, rubbish and the curse of destiny and...the tyranny of the soldier.

"I will not live in this city", this is what I have decided. And I will leave to "ANFAR"; the city of evildoers. There, I may find who can estimate my value. It is right that will be all of us evildoers; however, I might have advantages since I am the more villains of them. I will be lionized and feted, and I may become as leader of villains

Oh! Dear Sir, you imagine, I become the most villain.

It always astounds how much is my curious longing towards the city of "ANFAR" since I read in a shop-worn book about it of an esteemed author. He died; he lived a miserable life because of this

book. The book is a two-page which is written on one of each side with red ink and the lousy line: "the city of bullies" and written on the other one with colourless ink: "how ridiculous is this life!"

Days and months come successively and eroded away. I was still walking, cruising off the streets and cutting off the distances. I walk without stopping during the day as if I were chasing a fleeing time. I spend the whole night leaning against a tree or Lying down on the sidewalk, and "ANFAR" is an impossible thing. An evil whispered in my ears that this city does not even exist on earth, and suggested coming back; however, I had already lost my way back. Suddenly, I decided to go back despite my advance knowledge of woes awaiting me "if" I went back. However, I preferred - woes and death- and die even as a stranger- in my city, then die stranger in a foreign country. Then, an idea, that the true man is whom who believes in deeds, and can even stand on two crutches has controlled my mind, because It is possible for the two crutches to transform into a shield and javelin... I told myself: "it is not that far", but this will take time, and not sooner.

I imagined "ANFAR" a paradise that cannot be reached but only by a faithful pious...

I imagined "ANFAR" a paradise who will enter it unless a faithful pious.

And I imagined "Hokal" a paradise who will leave it unless an accursed devil

I imagined myself as an accursed pious and as a faithful devil lost between the two paradises...

Then I heard a voice whispering in my ears: "oh evil-doer! Look at your origins first. It is mentioned in the Divan of Meanings that": the signs of the wise; the righteousness of his brothers, and nostalgia to his home, and its orbit to the hope of his time. ". Then, I made

My mind a compass to locate my city of "Hokal", and I turned travelling back to "HOKAL"; the city of silence, cruelty and obedience.

There was a soft breeze like the cheek of a shy woman.

The dawn was like a beautiful portrait that gives itself to the lover of "Hokal" and the beloved of "ANFAR".

With all his strength my friend shaking me, actually, he woke me up from a beautiful dream. I lazily opened my eyes like I was awake a long time ago, and I heard him say: "Hey! We'd better shake a leg before the inspector arrives."

العصفور الشاعر

... وحين جاءت سكرة الموت، التفت العصفور المسكين ذات اليمين وذات الشمال، لم يجد من يحدثه. انتظر طويلا، ثم قال كل شيء للقفس الحديدي الصغير.. ومات. مات العصفور.. وقيل انتحر. الأشياء الكثيرة التي وجدوها في القفس أثارت أسئلة مُقلقة ومحيّرة. وجدوا إناء القمح طافحا، فقالوا: "شبع العصفور ولم يقوَ على الأكل"... وقالوا: "أضرب عن الطعام ولم يأكل"... وقالوا: "إن الأكل وُضع بعدما مات العصفور"... تساءلوا ما الذي يمكن أن يكون قد قاله العصفور قبل موته، وعن أي شيء تحدث. وبماذا أوصى، وكيف مات؟؟ تأسفوا في أعماقهم وقال كل واحد في سرّه:

"يا ليت العصفور لم يمت. ويا ليت سليمان لم يمت. ويا ليت الموت لم يكن".

كان بُويب القفس الحديدي الصغير مُشرعا. حين لاحظوا ذلك تساءلوا لماذا لم يهرب العصفور؟ ولماذا لم يأكل؟ كانت أسئلتهم كثيرة، وأجوبتها لا يملكها أحد غير العصفور. ولا يفهمها أحد غير سليمان. لكن العصفور مات... وسليمان أيضا مات. والأسئلة وحدها لم تمت. فمن فتح البويب؟ ومن قتل العصفور؟ ومن اشترى القمح ووضعه في الإناء؟ ومن صاحب القفس؟ ومن أين ينحدر العصفور؟ لا أحد يدري.

في التحقيق قال القفس الحديدي الصغير: "لم أفهم كثيرا من كلام العصفور. كان في أول الأمر يغرد تغريدا حزينا، ومن مدة لم يغرد. كان كثيرا ما يتحدث عن حبيبته وأيام الحصاد والزفاف والجنة. سمعته يوما يقول: "إن الأجنحة نعمة ربّانية لا ينبغي أن تكون لغير العصافير"، وكان كثيرا ما يردد: "إنَّ من لم يجب، لن يكون في وسعه كتابة قصيدة، وإنّه لا أحد غير العصفور يستطيع أن يكتب حرفا واحدا عن القفس"، وكان آخر ما فاه به، وهو يحتضر:

- إنّي لم أوفق في الكتابة عنك يا عزيزي، فكن أصيلا أيها القفس الحديدي الصغير واكتب عني.
قال طائر نصّب نفسه للدفاع عن العصفور: "العصفور لم يمت، وإنما قُتل. وما قاله القفس ليس بكلام القُفصان، وفيه كثير من الغُلُو. صحيح أن العصفور كان عاشقا، ولكنه لم يتمنّ قط أن يصبح شاعرا... وإن كنت شخصا لا أنكر التقارب بين الشعر وكلام العشاق".

وحين وقفت حبيبة العصفور المسكينة على قبره، تركت الدموع تنحدر على خديها الشاحبين بكل حرية، وقالت:

- نم مطمئنا يا حبيبي. فلسّ العصفور الوحيد في العالم. سيستمر العشق وتُنظّم القصائد وتنشر الأخبار... نم يا عزيزي فقاتلك ساوَمَك على بيع جناحيك لكنك أبَيْت، فقتلك. نم فقد قالت عصفورة مجرّبة: نحن الفقراء ننظر دائما إلى ما يملكه الأغنياء، ونتمنى أن تزول تلك النعمة عنهم. وها أنت ترى

كيف أن صاحبك طمع في جناحيك.. وكيف أن الحكمة قُلبت. فلا تبتئس. فإن كانت لهم الأرض فإن لنا الأرضَ والسماء.

قال صاحب القفص ودمعة يتيمة تنحدر ببطء على خديه: "يشهد الله أنني كنت أحبه... وكان المرحوم يحب عصفورة لا أعرفها... واحتراما لحيهما فتحت له بويب القفص الحديدي الصغير ليذهب إليهما... وفي الصباح وجدته جثة هامدة. احترت ماذا أفعل. بكيت كثيرا ولكن غليلي لم يشف... وأنا الآن أطلب، سيدي القاضي، بالتحقيق في هذا الأمر وكشف القاتل.

مسد القاضي الوقور لحيته البيضاء وقال: "... ثم إن وفاة عصفور لا ينبغي أن تعطل مصالحنا، وبإمكان كل من تمسه وفاة هذا العصفور أن يرسل شركة التأمين الوطنية مطالبا بالتعويض، وينتظر الرد".

وحين صارت قاعة المحكمة فارغة، تقدم الشاهد الذي رفضت هيئة القضاة السماع لشهادته نحو طاولة القضاة. تصورههم يسمعون. قال:

- "صدقوني، أنا الذي شَهِدْتُ وفاة أكثر من عصفور... أعرف آخر الكلمات التي ينطقون بها. ولو لم يمت العصفور... ولو لم يمت سليمان لتأكدتم من صدق قولي. لي اليقين أن العصفور وهو يلفظ آخر أنفاسه كان يردد:

- "أضاعوني وأي فتى أضاعوا..."

The poet sparrow

And when the agony of death comes ...the poor sparrow turned to the right and to the left but found no one to talk with him. He waited for long, and then he told everything to the small iron cage, and then died. It is said: "that the sparrow died, or he committed a suicide. They found many things in the cage which raised complicated and confounded questions. They found a bowl full of wheat, they said: "he didn't eat because he ate at his fullness" and they said: "he didn't eat because he went on a hunger strike"...and they said: "food was put after his death". They wondered what might the sparrow had said before his death.

And what he might have talked about...and what did he recommended, How did he die? They deplored in their hearts, and each whispered to himself:

"O would that the sparrow didn't die, 'O would that Suleiman didn't die, and 'O would that death didn't exist."

They wondered why the sparrow didn't escape, as when they noticed the tiny door of the small iron cage, was wide open, and why didn't eat? They had many questions, which, the sparrow has its answers, and no one can understand it but Suleiman. The sparrow died and Suleiman died too, nevertheless, questions are still alive. Who did open the tiny door? Who did kill the sparrow? Who did buy wheat, and put it in the bowl? Who is the owner of the cage? What are the origins of the sparrow? No one knows.

During the investigation, the small iron cage said that could not manage to grasp the entire speech of the sparrow. He was singing sadly at the beginning, and it is a long time he did not chant, he used almost talking about his beloved and the days of harvest and wedding times, and paradise.

Someday, I heard him say: "the wings, is a blessing from God that should not be given to any, but to sparrows". And in many times he used to say and repeat this phrase: "no one would be able to write a poem, it did not fall in love before, except a sparrow." Those were his last

Words while he was dying. And said: "Oh! Dear! Small iron cage, be authentic and write about me since I wasn't successful to write about you."

A bird, who took the position to defend the sparrow, said:"the sparrow didn't die, but it is killed." what the cage said is incorrect, and so exaggerating. It is a fact that the sparrow was in love, but he didn't wish to become a poet someday...despite of I, personally, cannot deny that poetry and talks of lovers are similar by convergence.

When beloved of the sparrow arrived at his grave, her tears freely flowing down on her pale cheeks, and said:

"Oh! ...my beloved; sleep in peace; you are not the only sparrow in the world, and love, poetry, and news broadcasting will continue...oh! ...You sleep my dear; you are killed because you refused your killer bargain on selling your wings. sleep in peace ,a bird expert female said:" We the poor, we always look up to what the rich own, and we wish that they would no longer be blessed, and you can you see how greedy was your friend for profiting your wings, and look how wisdom turned upside-down, don't be distressed. If they got to land, we got them both, land and sky. "

Teardrop slowly stayed on the cheek of the owner of the cage and said: "Oh! I bear witness that I loved him..., but the late was in love with another bird which I do not know her. Therefore, I opened for him this tiny door of this small cage to go for her...as a sign of respect for their love.

In the morning, I found him a dead body. I was confused what to do. I cried heartily, but this did not quench my thirst. I ask now, my honourable judge to open an investigation in the case, to reveal the killer.

The judge swept his white beard and said: "the death of a sparrow should not disturb our interests, and those who feel pity for his death, they can contact the national insurance company, and ask for compensation, and wait for the reply.

when the court became empty, the witness who the jury of the judges refused to listen to his testimony, imagined like they are listening to him, and said: "you, believe me, I have witnessed the death of more than a sparrow... and I know what their uttered last words. I know you would have been believed me if the sparrow and Suleiman they didn't die.

I am sure that what he said at his last breath was:

"They have lost me, and what a man they lost..."

الحكاية ثابى أن تكتمل

قال الراوي:

حتى ذلك اليوم كان كل شيء في القرية عاديا، الأشياء غير العادية نفسها كانت عادية. كانت أحداث القرية تتوزع بين شجار ومأدوبات وأخبار وحكايات. الحكايات كان أغلبها خياليا، وقد بلغ الأمر حدا تحولت معه حكايات حقيقية إلى خيالية بفعل الزمن وتدخل الرواة. حكاية "الحية" هي الأخرى من هذا النوع، وحتى لا أطيل عليكم أبداً. تقول الحكاية: كان النهار من بدايته مشؤوماً، فقد بدت السماء بأكثر من لون ووجه، وتمردت الدواب. وتشاجر أكثر من اثنين.

قالت امرأة ثقة: لأول مرة لم تبض دجاجاتي.
وقال ابنها المدلل: لأول مرة لم أجد بيضا أسرقه.
وقال زوجها القصير: إن أحدا ما حرص الدجاج على تحديد النسل.
وقالت الدجاجات: إن الديكة ضعفت همّتها.
وقال شيخ صالح: إن الدنيا على آخرها.
تنحج الراوي وضرب كفيه ببعضهما، وهو يدرك أن كل الأذان والقلوب قد أخلصت له ولحكايته. انتظر أن يسأله عن بقية الحكاية، وحين لم يحدث سألهم:
- أتدرون ماذا حدث؟!
- لا. ردّ أكثر من واحد.
- اسألوني، إذّا، ماذا حدث؟
- وماذا حدث؟؟

الذي حدث كان مرعباً، تابع الراوي حكايته في فرح ونشوة، امرأة من القرية وجّدت حية في الزريبة. كانت الحية سوداء وبرأس طويلة ومتواطئة مع بنيتها. المرأة التي وجدتها صرخت وأغمي عليها. التف حولها زوجها وبعض جاراتها. التحق الجيران فيما بعد بزوجاتهم. لم يقترب أحد من الحية. كان كل واحد يوجس في نفسه خيفة، ويتظاهر بالاهتمام بالمرأة أكثر من الحية. وكانت الحية ساكنة كأنها ميتة، ولكنها لا تفتأ تحرك لسانها. بعضهم ليواري الارتعاش الذي يخنقه من الداخل، صار يبحث في اسمها ونوعها. ظلوا كذلك حتى حضر (ف). ستسألوني من يكون؟ سأجيبكم. قال الراوي مكلفاً نفسه عناء تقديم شخصية كان بإمكانه تخطيها. حدثهم عن (ف) قال: إنه شاب في الثلاثين، يظل يهندي ومهلوس، يردد أغاني متداخلة فيما بينها، وينثر كلاماً غير مفهوم. يقول عنه بعضهم: إنه مجذوب. ويقول آخرون: إنه مجنون. ويقول هو عن نفسه: إنه الشخص الذي سيرث القرية ومن عليها.

أدرك الراوي أنه بدأ يطيل. ألجم نفسه قائلاً:

على كل فحكاية (ف) حكاية أخرى...ستسمعونها قريباً... المهم، حين وصل (ف) تراجع الرجال والنساء وبعض الأطفال. اقترب (ف) من الحية. حين رآها لم يفته الحكى عن أخرى صادفها. كان يحكى لنفسه وكان الآخرون يستمعون. قال إنها لا تستأهل أكثر من ضربة واحدة. امتدت يده إلى عمود غليظ يستريح في مدخل الزريبة. أشار عليه أحدهم بأخذ الرفش. لم يفعل. تقدم نحو الحية. كانت لا تزال تحرك لسانها. استجمع قواه. رفع سلاحه حتى صار خلف ظهره ثم هوى عليها. أصابت الضربة رأسها فحدثت المفاجأة. الحية تحولت إلى حية برأسين. صدقوني. قال الراوي وهو يقاوم دهشة عريضة ارتسمت على وجوه الحاضرين. (ف) نفسه تفاجأ. وشوشت النساء وصمت الأطفال وسبح الرجال. تراجع (ف) قليلاً. حمل الرفش، عاد إلى الحية. ضربها ضربات متتالية، وكان في كل

مرة يضربها تصبح برأس زائدة. وحين أصبحت بسبع رؤوس، ألقى (ف) الرفش. وخرج يهذي ويقول: أنا والحية اللذان سنرث القرية ومن عليها.

قال واحد ممن زاروا القرية بعد الحادث: لقد عم الخير القرية مرة واحدة. وقالت المرأة الثقة: إنه منذ ذلك اليوم صارت دجاجاتي تبيض مرتين في اليوم. وقال ابنها المدلل: إنني كلما سرقت بيضة وجدت فيها مُحِن. وقال زوجها القصير: إذا استمر الحال على ما هو عليه سيأتي يوم يحكم فيه الدجاج الأدميين. وقالت الدجاجات: نحن لا نرضى أن نتحول إلى مجرد مومسات تحسن المضاجعة. فلا بد من مساواة مع الديكة.

وقال الشيخ الصالح: ألم أقل لكم إن الدنيا على آخرها. وقال الراوي: الغريب في الأمر أنه عندما ماتت الحية وجدوها برأس واحدة فقط. بنوا لها قبراً في الزريبة وصارت الزريبة منذ ذلك اليوم مكاناً مقدساً يتردد عليه سكان القرية أيام الجمع والأعياد. في الساحة نفسها، كان أكثر من راوٍ ينشر الحكاية نفسها بطريقته الخاصة. قال أحدهم: وقتل (ف) الحية، وصار منذ ذلك اليوم إنساناً معتبراً بين سكان القرية. قال ثان: تأسف كثيرون على (ف) الذي لدغته الحية. وقد التهمت الحية القرية كلها. ومن هنا جاءت تسمية القرية بـ "أم سبع رؤوس".

وقال ثالث: وحين صارت المرأة في الزريبة. هرع إليها زوجها، حمل الرفش ليقتل الحية، فوجدها ميتة. وقال رابع: وحين كنت موشكاً على إتمام الحكاية، لمحت شرطياً ومخزنيين يطاردون رواد الساحة. فرّ كثيرون. ولم أستطع الفرار وسط الزحام. ألقوا بي في جوف السيارة الكبيرة. كنت لا أزال أذكر أين توقفت. ولشيء ما أحسست بالسعادة وأنا أقرر في أعماقي أن أتمم الحكاية لأشخاص هم الآن ينتظرونني هناك.

The Tale denies completing

A narrator said:

"Everything was going right in the village at that day, even the abnormal things itself. The village's events were a mixture of news, brawls, banquets, and fairy-tales.

Most of the fairy-tales are fictional. There were some real stories that turned into fictional ones, with time, and interference of narrators; like the story of "the serpent" which says:

"The beginning of the day was an ill-omen; the sky looked within more than one colour, and face. And animals became disobedient, and more than one person went on a fight with each other".

A confident woman said: "for the first time hens weren't laying."

Her child said: "it's the first time I didn't find eggs to steal it."

Her short husband said: "someone incited chickens for birth control."

The hens said: "vivacity of roosters became weak."

And a righteous sheikh said that life turned upside down.

The narrator became more confident as he saw himself a successor to catching the listener's attention. He waited for them to ask him about the rest of the story, however, this didn't happen, and then He asked them.

Do you know what happened? More than one replied; "No ---!"

You ask me, then, what happened? And so, what happened?

The narrator was completing his story with joy and pleasure. He said: "What happened was terrible." a woman from the village found a serpent in the zariba; it was a black serpent with a longer head. The woman who saw it shouted and fainted. Her husband and some of her neighbours surrounded her. Neighbours arrived, afterword's, behind their wives. No one could get closer to the serpent because of fear, and pretend of showing their care towards the woman more than the serpent.

The serpent was static and quite like a dead body, except its tongue. For others to hide their shaking of fear they began discussing and searching for its name and its origins until Mr (F) arrived. You will ask me who is he? I will tell you. The narrator bothers himself to present a personality while he has the possibility to overrun this persona and said: "Mr (F) in the thirties', babbling, hallucinating, and singing overlapping songs with each other, and uttering incomprehensible words. Some say that he is an innocent man; other says he is a madman, but he says about himself that he is the one who will inherit the whole village.

The narrator realised that he takes too much time, then he, suddenly, reined his mouth, and said: "Anyhow, the (F)'s story is another different one...you will hear it soon...anyway," all men, women, and children fell backwards as Mr (F) arrived, he gets closer to the serpent, and started to recount his

experiences with serpents, he said that this one will be killed in one fell swoop. He took a thick stick that was in the entrance of zariba, some others, pointed him to take the shovel, but he didn't take it, then, stepped forward the serpent which was still moving its tongue. He pulls oneself together, until the stick became behind his back, then, swoop down on it. But this resulted in a horrible surprise when the serpent turned with two heads. Believe me! The narrator says while he is resisting the shock that appeared on faces of people over there. The (F) himself get shocked. Women were whispering in ears of each other. Kids were in total silence. Men are glorifying. The (F) stepped back for a while then took the shovel and hit the serpent, consequently, it turned with extra head each time he hit it.

The (F) put down the shovel and left as the serpent turned with seven heads. He left babbling and saying:

"The serpent and I will inherit the village."

Someone visited the village after the incident, said: "the village became prosperous all at once."

And the confident woman said: "since that day my hens lay eggs twice a day."

In addition, her cosseted child said; "whenever I steal an egg, I find two yolks inside."

The short husband said: "if the situation kept in this manner, we will be ruled by chickens someday."

Hens said: "we ask equality with cocks, we don't like to be used only for coitus improvement!"

The righteous sheikh said: "didn't I tell you that life is on its ending."

And, the narrator said: "the weird thing about all this is when the serpent died, was only with one head." They buried it in zariba, and built a grave on it, since that time, the zariba became a holy place to visit during feast day, and celebrating occasions by people of the village.

In the same square, there were many narrators telling the same story in their own ways.

Someone said...oh! Mr (F) killed the serpent, and since that day, he became someone respectful in the village.

Another said; many people felt pity for Mr (f) who exposed to the snake bites. Another one said: "The serpent overate the whole village and since that time the village named "Om Sebaa Ro'ouss" village of "Seven Heads"."

A third one said: "when the woman became inside zariba, her husband hurriedly took the shovel and went to her for killing the serpent, but he found her a dead body."

A fourth one said: "when I became close to finish the story I saw a cop with two soldiers, chasing the square goers. Many escaped, but I was arrested, it was too crowded to escape, so, they put me in a big van, I remembered where I stopped in the story, and for a reason, I don't know, for a reason, I felt happy, while decided with myself, to complete the story for the people who waiting for me there."

مريم

قالت مريم:

- كيف لا أبكي يا أمي؟؟!

لقد قصوا ضفائري.

كانوا ثلاثة، بدانا، مسلحين، وبزي عسكري

. وكنت وحيدة بوزرتي الخضراء.

جردوني من ثيابي يا أمي، وناموا معي تباعا.

وكبرت يا أمي...!

كبرت،

ولم أعد مريم الطفلة، ولا مريم " الغزالة" كما كنت تناديني،

بكيت يا أمي

، بكيت ضفائري، وبكيت ضعفي وطفولتي، وبكيت أنوثتي ودمي.

وحين انتهت وجدت الضفيرة الوحيدة المتبقية قد صارت شياء، كانت دموعي قد جفت، وشعرت بألم خارق

على خدي.

صدقيني يا أمي،

كانوا ثلاثة بدانا، مسلحين، وبزي عسكري

، وكنت وحيدة بوزرتي الخضراء، وفي جوف السيارة التي يشبه لونها بدلاتهم، تكلموا، ضحكوا، أكلوا، شربوا،

قهقهوا، و... وبكيت.

قال الراوي:

... يا سادة... مريم كانت عائدة إلى البيت، تحمل بيمنها ربطة نعناع وتدندن. اعترضوا سبيلها وغدروا بها. ماذا

تفعل طفلة أمام ثلاثة رجال؟؟!

قالت مريم

: -لا تبكي يا أمي... سأنتقم منهم، وسأجردهم من زيمهم العسكري، وسأخلق رؤوسهم... فقط أنت لا تبكي، فهم

إنما أرادوا دمك ودمي.

قال الراوي:

... وخرجت مريم ليلا بدون أن يراها أحد، تركت أمها نائمة وخرجت في وزرتها الخضراء، وبيمنها تحمل سكينها

ملفوفاً في ربطة نعناع، لم تعد مريم ولا عرف عنها أهل حيّها شيئاً منذ ليلة خروجها.

قال عاشق مريم:

- مريم لا تحزني، ولا تبكي، فدموعك عندي أعلى من دم ثلاثة جبناء، سأنتقم لك منهم قريبا، دمهم مهرك يا مريم، شغلوا حمية نساء وتحاموك، لا تحزني يا مريم، سأجردهم من أنفاسهم وسأمحو البسمة من شفاهم، غدا جنازتهم يا مريم، وغدا عرسنا.

قال الراوي:

... وصباحا حلقت الفراشات فوق عباد الشمس، وفتح الأطفال قفصانهم.. وتسابقت الفتيات إلى أم مريم، ترددن: خالتي نريد ضفائر مثل ضفائر مريم، وخرج عاشق مريم حافيا عاري الصدر، أعزل، في صدره قلب حقود، وفي رأسه تصميم على عدم العودة إلا بمهر مريم...

قالت مريم

: -وفي ليلة شديدة الظلام، نمت معهم عن طواعية، نمت معهم تباعا وبَقَرْتهم تباعا، وأعجبني كثيرا لون وزرتي الخضراء.

... لا تتركوا وجناتكم تحمرّ، ولا تتركوا ذلا وعارا وهميين يفخخانكم من الداخل، فأنا لا يهمني إن أنتم نعتمونني بالعهر، فليس العهر حرفتي ولا رغبتني، أما إذا كنتم تصرون على سوء نيتكم فلا بأس، فليت كل عاهرة تبقر ثلاثة بدانا، مسلحين، وبزي عسكري.

قال الراوي:

... ووجد العاشق مريم ترتدي زيا عسكريا وتحمل سلاحا، وكاد يهجم عليها لولا أن نهته:

ويحك، أنا مريم، وهاهم نمنا جميعا، واستيقظت أنا وهم ظلوا نائمين...

ولبس العاشق زيا عسكريا وجعل بندقية تستريح على كتفه، وعاد هو ومريم، وشهدت القرية زفافا رائعا استمر حتى أشرقت شمس الصباح، ولما أشرقت شمس الصباح التي كانت ساحرة باسمه على غير العادة، اندفع الأطفال يلعبون لعبة "مريم والعساكر الثلاثة".

ولكن "زينة" رفضت أن تلعب معهم لأنها كانت تريد زيا عسكريا وسلاحا حقيقيين.

MARIAM

Mariam said: "how not to cry, mom!!?"

"They cut off my braids.

They were three, fleshy, armed, and in a military uniform,

And, I was alone, in my green skirt."

"Oh... Mum! They stripped me down, and they slept with me successively."

"O... Mum! I grew up."

"I grew up; I became no longer Mariam "Ghzala" like you used calling me,"

"O... Mum! I cried, then I cried for my hair braids, and I cried of my weakness, and of my childhood, and I cried for I lost my femininity and dignity and, when I looked at the one leftover braid, I found it became hoary. My eyes dried from tears, then, I felt a very strong pain on my cheek."

'O... Mum! Believe me! They were three, fleshy, armed, and in military uniform, However, I was alone in my green skirt. Inside the car, that is painted the same like their uniform's colour, I cried while they were talking, laughing, eating, drinking, and guffaw."

The narrator said:

"Oh! ...Gentlemen! Mariam was on her way back to home, crooning, and carrying a bunch of mint with her right hand, when she was intercepted by three men, how could a child defend herself against three fleshy and armed men?"

Mariam said:

"O! ... Mum! Do not cry, I will take revenge on whole of them, I will strip them of their military uniform. I will shave their heads, just do not cry, because they wanted your tears and my blood."

The narrator said:

"Mariam left home in darkness, without being seen by someone. She left her mother asleep, she went out in the green skirt carrying a knife enclosed in a bunch of mints, and since that night Mariam didn't come back, and no one, from her neighbours, knows any news about her."

Beloved of Mariam said: "Hey! Mariam! Do not cry, and do not be sad; your tears are more expensive than the blood of three cowards. I will revenge for you on all of them sooner; their blood will be your dowry. They formed I women coalition and attacked you, do not be sad, I will take away their lives, I will remove the smile away from their lips, don't be sad! Tomorrow is their funeral, and tomorrow is our wedding."

The narrator said:

"In the next morning, butterflies flew above sunflowers. And kids open their cages, but little girls run towards the mother of Mariam, asking her to make their hair braids like Mariam's one. At that moment, Mariam's lover, went out barefoot, chest naked, unarmed, with a heart full of hatred, and determination in his mind, that he will not come back unless with a dowry of Mariam."

Mariam said:

"In an intense night, I voluntarily, and successively, slept with them. Then, I successively slit them open; I liked very much the colour of my green skirt.

...do not let your cheeks turned red of shy. Do not let humbleness and shames destroy you from inside. I don't care if you accuse me with prostitution; this was not my job and was not my desire unless you were insisting on your bad intentions somehow. "O I wish...would that each prostitute cut open a three fleshy, and armed men, with their military uniform."

The narrator said:

"The lover found Mariam, in the military uniform, and armed. If she had not warned him, he would had be almost attacked her.

Woe is me! Mariam, here they are, we slept altogether. I woke me up, but they kept sleeping."

The lover dressed in military uniform, he carried an arm on his shoulders and went back home together. An amazing wedding took place in the village, until next morning day sunrise. It was an unusual bright charming morning sunrise.

The kids were playing a game called "Mariam and the three soldiers", but, "Zina" refused play with them because she wanted a real military uniform and a weapon.

الكوجيتو

"أنا أفكر إذن أنا مهموم".

هكذا هجست لنفسي قبل أن أنفجر ضاحكا من أعماقي ضحكة لم يبد منها غير صداها المختنق المتحجر الذي دفعته بحقد من خياشيمي إلى الخارج. فكرت في إفراغ ما يسكنني من غضب في أي شيء أصادفه على الرصيف، لكنني عدلت على ذلك وأنا أنظر إلى الحذاء الذي كان لا يزال لامعا. كانت زخات المطر خفيفة وباردة، وكان الشارع خاليا إلا من شبان هرولوا إلى مقهى قريبة وفتاة التصقت بشباب تحت مظلة سوداء جميلة، وكنت أنا وحيدا كنجمة الفجر. أمشي ببطء مثل ذلك الأرنب المغرور الذي سابق السلحفاة يوما. جسدي وقلبي وعقلي انتشلتهم الأماكن والهموم.. وعينا يغشاهما ضباب غد ناغم. حين اختفى الشاب وفتاته بقيت وحيدا أنا والشارع والمطر والهموم.

- أنت لا شيء!

قالتها بتحد، وهي تشيح عني بوجهها كحلم جميل طالما راودني في الصغر. أمضتها بتصرّي حقا. ومع ذلك شعرت بأنها هزمتني بطعناتها هذه. بدا الشارع الخالي طويلا ومنبسطا فشككتني في كروية الأرض. زررت معطفي عندما لسعني البرد في صدري. تمتمت وأنا أشعل سيجارة بعقب أخرى:

هناك وسيلة واحدة لهزم امرأة ما...

أعدت الفكرة في رأسي مرة أو مرتين، فاكتشفت كم صغرت وأنا أفكر فيها. أقفلت آخر زر في المعطف، وألقيت بعقب السيجارة في بركة ماء، وأنا أتبع الدوائر الخاطفة المنعزلة التي أحدثتها حركة العقب، ثم أدخلت يدي في جيبي معطفي الفارغين وعينا منبهرتان في حداثي اللامع.

انعرجت إثر ذلك يميننا دونما قصد. وجدت الشاب واقفا لوحده. كانت فتاته قد ابتعدت والمظلة السوداء الجميلة لا تزال منتصبة فوق رأسها تقي بنيتها الأنيقة من عبث المطر. تخاصما من غير شك، وإلا فلما لم تلتفت إليه، ثم أردفت وأنا أحاول ألا أشغل فكري بذلك: وما شأنني أنا؟ كنت قد تجاوزت الشاب بمسافة لا بأس بها، ولما التفت من دون شعور وجدته متمسرا ثابتا في مكانه. لوحته له في ودية كاملة بيدي، ورد تحيتي ربما بالودية نفسها. تذكرت أشياء كثيرة تتدافع فيما بينها لتسيطر على ذهني. كدت أتذكر التي هزمتني / طعننتني فأحقق كروية الهزيمة، أجهدت نفسي لأطرد كل الهواجس الكروية، ومع ذلك لا أدري كيف تفكرت كروية الأرض وقصة اكتشاف الفضاء وأخطار السيدا... وأخبار المنشطات وفتاة شقراء شاهدتها على الشاشة في الأولمبياد فاشتبهتها، وأكلتي المفضلة ومطعم المدرسة وأكل السجن..

- كُنْ لكي تأكل.

قالها الحارس بوقاحة وهو يدفع إلى الإناء بمقدمة رجله ويده تلاعب حزامه الغليظ. كنت أكل بالرغم مني، ويكون مصيري بعد ذلك كمصير كاتب "أبو" موسى الأشعري.

مجرد تحقيق لا غير.

طمأنني الذي حمل إلي الاستدعاء. تركت الفصل والتلاميذ وكل شيء تحت مراقبة التي هزمتني. وفي مكتب الضابط لم يحقق معي.

نظر إلي طويلا، ثم سأل أحدهم؟.

- هذا هو؟؟

أجابه بيقين تام:

- نعم سيدي.

- خذوه...

....

لم يكمل، كانوا يحفظون تنمة الآية، ويتقنون تطبيقها.

- هيا...

قال الحارس وهو يرفع رجله اليمنى وينزلها ليلطم بها اليسرى في قوة وضجيج. ويده اليمنى المبسوطة إلى أعلى تكاد تسقط قبعته. لم أفكر في الاستراحة بمقهى أو العودة إلى البيت مع شعوري القاهر بالتعب من كثرة ما مشيت. لا أريد أن أرى أحدا من المعارف أو الأصدقاء، ولا أريد أن أراها هي بالذات. خسراهم عندي خير من ربحهم بكثير. حدثت نفسي. ساعتان وأنا تائه في طرقات المدينة توخزني شوكة الذنب، ويسكنني إحساس بأنهم جميعا يشاركونني في الذنب ولا أحد يشاركني في الوخزات.. ألقاها لوحدي بألم وصبر.

بجمال وسحر حواء الأبدى وقفت خلف القضبان. رأيت في عينيها مقاومة عريضة لرغبة حقيقية في البكاء. قلت لها كلاما كثيرا. حاولت أن أبين لها أن الأمن والعدل والحب أشياء أخرى كثيرة مجرد التفكير فيها يعتبر خطيئة لا تغتفر. ظلت محتفظة بصمتها، تصورت من عينيها انها تتهمني بالجنون. سألتها:

هل من الجنون أن نفكر في الأمن والعدل والحب... وفي مستقبل أجمل وأروع؟؟

استطاعت أن تتخلص من صمتها وردت في برودة:

- يجب أن تفكر في نفسك.

- لست أنايا مثلك.

حدقت في بحقد وقالت:

- هل تعرف؟

- ماذا؟

- أنت لا شيء.

لم أرها بعد ذلك ولم أنس طعناتها.

غير بعيد مني كان كلب هزيل متشرد يقطع الطريق، وهو يلتفت يمنة ويسرة احتراما لقانون المرور الآدمي / الكلبى. فرحت للكلب لأنه لم يمر أمامي قبل عقدين من الزمان، وإلا لكان جنى على نفسه.

من حسن حظنا أننا لم نلتق.

قلت في سري وأنا أحس ببلادة أيام الطفولة حين كانت مطاردة الكلاب هوايتنا الوحيدة. ثم عللت ذلك بسهولة: نحن لا ذنب لنا، الكبار كانوا يطاردوننا، ونحن نطارد الكلاب والكلاب تطارد الكبار.

- تفضل. كل.

اندهشت لرقعة لهجة حارسي العزيز. فطن لاندھاشي. أضاف وهو يتسم ابتسامة كشفت عن أسنان صفراء.

- لا عليك. سيفرجون عنك.

قلت، وكنت قد ألفت السجن والحارس والأكل بجميع أشكاله:

- وماذا حصل حتى...

قاطعني وهو يلعب حزامه الغليظ كالعادة:

- تيقنوا أنك لست معهم.

يوم توصلت بالاستدعاء كانت آخر مرة هددني فيها المدير المتهدل الكرش. قال إن شكايات وصلته من آباء التلاميذ. أبناؤهم يرددون أشياء تمس أهل الحل والعقد وتتهم أئمة الجرح والتعديل. تكلم كثيرا حتى جف ريقه، وحذرني قائلا إنني أرغمه على وضع رأسه مع رأسي في قبعة واحدة.

نفثت دخان السيجارة الأخيرة وأنا أتطلع إلى بنايات المدينة الواطئة وعماراتها المنتصبة كأصنام طويلة. فكرت في أنها تستر عيوب من بداخلها ولا أحد يعبأ بعييها، حتى هي نفسها لا تأبه به.

- لا بد لي من مسكن.

كان ذلك آخر ما استقر عليه رأيي وأنا أفكر في فندق من فنادق المدينة، وربما في أرخص فندق وأحقره. فقد كنت متأكدا أن فنادق المدينة عموما تشبه سجونها. لا فرق بينهما إلا كون الأكل في السجن مضاعفا.

قال الضابط وهو يسلمني المعطف والساعة الصغيرة والمنديل الأبيض ودراهم معدودة:

- تأكد لنا أنك بريء.

سألت في أسى وحيرة كبيرين:

- كيف؟ وماذا كانت تهمتي؟

- أتريد العودة إلى السجن؟

- طبعاً لا... فقط...

- لا تكن غيباً. هيا مع السلامة.

وعند بوابة السجن الحديدية، استقبلني طقس غائم / غاضب زاد من كرهني للناس والأهل والحرية، وضاعف احتقاري للتي هزمتني بطعناتها. ابتعت علبة سجائر رخيصة. توقفت عند ماسح أحذية، لمعت حذائي.. وارتيميت في أحضان الشارع المنبسط الفارغ.

The cogito

"I am thinking, therefore, I am sad"

This is what I whispered inside me before I burst into laughter from the bottom of my heart. A laughing that is full of hatred. I thought in taking out all my anger at anything I find on the pavement, but I backed out, while I was looking at my shoes which were still glittering.

It was a light and cold downpour on the outside. The street was empty but from some youths, who rushed towards a closed cafe, and a young girl who is attached to a boy under a beautiful black umbrella. I was standing lonely like the dawn's star. I was walking slowly like an arrogant rabbit, which races against the turtle.

My mind and my heart, and my body, are taken by places and sorrows like they were in a total chaos. Because of the foggy future, my eyes were wrapped in a veil. The boy left with his girl, and I became lonely, I, street, rain, and sorrow.

You are nothing!

She said defiantly before she turns her face away from me as if it was a beautiful dream, as long as, sought to seduce me at childhood. I teased her with my behaviour, but I felt she defeated me. The street appeared empty, long, flat which led me to doubt about the earth spherical, and I fastened my coat when I felt cold in my chest. I light up a cigarette by another butt of cigarette, and then I was murmuring,

"There was only one way to defeat a woman..."

I thought about the idea in my mind once or twice, but I realized how small I was when I am thinking about it. I fastened the last button of the coat, and then I threw the butt of cigarette in a water pond, looking at the isolated windings which are caused by the butt of the cigarette. I put my hands in the empty pockets of my coat, while my eyes were dazed by my polished shoes.

I had no intention when I turned to the right to find the boy standing lonely, and his girlfriend was already far away, with the beautiful black umbrella over her head, protecting her elegant body from the absurdity of rain.

Undoubtedly, they broke up, otherwise, she was supposed to turn and look at him. Then I said: "it is not my business", while I am trying not to think about the matter. I have already left a reasonable distance between me and the young boy, when I unintentionally turned and looked at him I found him pinned to his place. I waved to him in full kindness with my hands, and waved back to me with the same kindness, perhaps. I remembered many things that trying to control my mind, I was almost to remember the one she defeated me, stabbed me in my chest. This may help me to realise the truth

of earth spherical. I tried to put these concerns away of me, but I don't know how I remembered the concept of earth spherical, space discovery, and risks of AIDS...doping's news, and a blonde girl that I have watched her on TV during the Olympics, my favourite dish, the restaurant of school, and the food of prison...

"Eat or be eaten!"

The prison guard brazenly say it, while he pushes the dish to me, with his front foot and his hands caressing his thick belt. I was eating obligatorily, and afterwards, my fate will be like the fate of the writer "Abou Mousa Al Achaari".

"Just an investigation and nothing else",

He gave me confidence the one who gave me the letter. I left the classroom and students. Everything was under the observation of the one who defeated me. At the officer's office, I have been not interrogated.

One of them looked at me too long and asked:

"This is him?"

He answered him with full certainty:

Yes, Sir.

Take him...

....

He did not finish because they know the completion and to executing it properly.

"Let's go!"

The guard said while he raises his right leg and slaps it against the left one in a power and noise. His right hand is upright and, was almost to drop his hat. I did not think to rest in coffee, or go back home, with my strong feeling of tiredness of walking. I did not like to see anyone whom I know, neither friends, nor relatives and, I do not want to see her, precisely.

I talked to myself and said: "it is rather much better for me to lose them than keep them." I am lost for two hours in streets of the city with a feeling of guilt and having a deep feeling that all of them sharing the same guilt with me, no one shares me in pokes, I receive it patiently and silently.

She stood behind the bars in an eternal beauty and charm of Eve. I saw a strong resistance in her eyes for a real desire to cry. I told her plenty of speech, and I tried to explain to her that once you think of security, justice, love, and many other things, is considered an unforgivable sin. She held her silence, and I imagined her eyes accuse me of madness. I asked her:

Do you think it is of craziness to think about security, justice, and love...and in an amazing and beautiful future?

She managed to get rid of her silence and said with a cold reply:

"You should think about yourself."

"I am not as selfish as you".

She stared at me with hatred and said:

"Do you know?"

"What..?"

"You are nothing."

Since that day, I didn't see her, and I didn't forget her stab wound.

Almost near me, there was a scrawny and homeless dog, crossing the road, turning right and left, in respect for the human/dog traffic. I was glad to see the dog, for if it had passed me by two decades ago, it would have been a dead one.

"We are lucky we did not meet before."

I whispered while I feel the stupidity of childhood when our only hobby was chasing dogs. Then I simply justified our deeds, and I said: "we are not guilty, the adults chase us, we chase dogs, and dogs chase adults."

"Welcome! Eat!"

I was astonished by my dear guard's accent gentleness. He came to know my astonishment, and then he said while a smile on his faces revealing about yellow teeth:

"Do not worry. You would be released."

I have used to the prison, guards, and all kind of food:

"So, what happened to get...?"

He interrupted me, while he plays with his thick belt as usual, and said:

"They became sure you don't belong to them."

The last time, the school director with his droopy paunch threatened me was the day I received the summons. He said that he received complaints from the pupils' parents; which says that their children reiterate things that impinge on the people of the solution and the contract and accuses the Imams of the wound and the amendment. He talked too much until his mouth dried up. He warned me and said that I oblige him to put his head with my head under the same hat.

I took a puff of smoke from the last cigarette while I'm looking at the city's standing buildings, which looked like long idols. I thought it disguises faults of those inside it. However, neither someone cares about its defects, nor cares about itself.

"I must get an adequate housing",

That was the last thing I talked about while I was thinking to take one of the city's hotels, and perhaps, the cheapest and lowest hotel. I was sure that the city's hotels look like its prisons, in general; there was no difference between the two, except that food in the prison is redoubled.

The officer said: "it became sure for us that you are innocent", while he was handing me the coat, the small clock, white handkerchief, and a number of dirhams.

With a great sorrow and confusion, I asked:

"How did it happen? What was my accusation?"

"Do you want to come back to prison?"

"Of course, not...! I just ..."

"Don't be stupid! Go! Goodbye!"

A cloudy/stuffy weather has welcomed me when I arrived at the iron gate of the prison, and augment my hate to people, family, and freedom, and redoubled my contempt for the one she defeated me with her stab. I bought a cheaper cigarette packet, I stopped at shoes-scanner, I polished my shoes..., and then, I flung into the arms of the stretched empty street.

الإرث

ملخص حياة أناس عاديين

تُقضى صلاة العشاء، وينتشر الناس. بعد دقائق يكونون جميعاً في منازلهم، بعضهم يتعشى، وبعضهم الآخر لا يفعل. يحسّون جميعاً بالأسف والخيبة والألم. وينامون، ولما يستيقظون على أذان الفجر. يحسّون أيضاً بالأسف والخيبة والألم. يتوضّؤون. يصلون. ثم ينتشرون.

رجل غير عادي

يستيقظ على أزيز محرك شاحنة جاره الخضار. يسمع صياح الديكة وأصوات المؤذنين المتعالية. يحس بالأسف والخيبة والألم. لا يتوضأ ولا يصلي. يركب دراجته الرمادية المسنة. تلفحه رطوبة الهواء الصباحي. يضاعف سرعة الدراجة التي كانت تطيعه. وحينما يصل إلى مقصده. يجد آخرون قد سبقوه. يقفز من فوق دراجته، يجعلها تستريح على شجرة قريبة. يجلس هو بقرها على الأرض، ويصير يخط بأصابعه خطوطاً متقاطعة ومتوازية، بعد الظهر يركب الدراجة الرمادية المسنة يعود إلى البيت، يصل مع صلاة العصر، لا يتوضأ ولا يصلي ولا يتغذى. يحس بالأسف والخيبة والألم، وينام.

امرأة غير عادية

هي أيضاً تحس بالأسف والخيبة والألم، وعندما يؤذن الفجر، لا تستيقظ. تكون مستيقظة. هي لا تنام، تتوضأ وضوءاً غريباً، تصلي صلاة خاطفة، تستغفر طويلاً. تريد أن توقظه فتجده مستيقظاً. تعد له الفطور، وحين تبحث عنه لا تجده. تتمم إعداد الفطور. تنبهه إلى أن الدراجة الرمادية المسنة ليست في مكانها. تتيقن أنه خرج. تنتظر عودته، لا يعود. تنهي إعداد الفطور، لا تفطر. تكنس، ترتب الفراش، تفعل أشياء كثيرة، تفكر في إيقاظ ابنها. تجد الوقت مبكراً. تعود إلى فراشها. تستلقي على ظهرها. تشتبك أصابع يديها خلف رأسها. تتجاوز رجالها طول اللحاف. تتذكر مثلاً شعيباً قديماً. تنظر إلى أعلى. تحلم بأشياء كثيرة. تشعر بالأسف والخيبة والألم، وتنام.

طفل ليس عادياً

يستيقظ. يجد أمه نائمة. يستغرب كيف تنام حتى هذا الوقت. لا يرى الدراجة الرمادية المسنة. يعرف أن أباه خرج. يتوضأ. يصلي. يدعو الله كثيراً. يدعو الله أن يحصل أبوه على عمل، وأن يطيل عمر أمه، وأن يوفقه هو في دراسته. ينظر إلى أمه التي لا تزال نائمة. يستغرب. يفكر في إعداد الفطور. يجده معداً، يكتشف أن أباه ذهب بدون أن يفطر. يرتشف جرعة من كأس الشاي الدافئ متمنياً معها أن يحصل أبوه على عمل وأن يشتري دراجة جديدة وأن يتعشوا عشاءاً لائقاً. يتمنى أيضاً أن يرى أباه يوماً يصلي، وأن يصبح هو "شيئاً" مهماً ليعيد لنفسه ولوالديه "شيئاً" من كرامتهم المفقودة. يتمنى أشياء كثيرة. يحمل محفظته. يقبل جبهة أمه النائمة.

تستيقظ أمه. تسأله عن إفطاره والصلاة وعن موعد الدراسة. يطمئنها. تقوم. تودعه. ينصرف إلى المدرسة. وحين يضع رجله اليمنى كما نصحته أمه خارج باب البيت، يشعر بالأسف والخيبة والألم. تمطره أمه بسيل من دعوات الخير والسجايا والفلاح... وحين يغيب عن عينها تشعر هي الأخرى بالأسف والخيبة والألم، وتتمنى صادقة ألا يكون ابنها يحس بشيء مما تحس به.

في المدرسة يجلسه المعلم في آخر الفصل. يسأله عن أمنيته.
- " سأصبح مفتشاً". يرد دونما تفكير. يرتبك المعلم. يبحث في مكتبته الذهنية الوهمية عن كتاب اسمه " كيف تتخلص مما لا ترغب فيه؟". يبحث عن سؤال يتمم به درسه، يبحث عن أنسب طريقة للاعتزال. يبحث في جيبه عن دوائه. يتجرع حبة دون ماء وينام.

ما حكاة الخضار

مات الرجل الذي لم يكن يصلي. ولكن والشهادة لله لا يُذكر أنه اعتدى على أحد. كان نادرا ما يغادر بيته، ونادرا ما يلقي التحية، ونادرا ما يرى في الحي أو رفقه ولده أو زوجته. مات. ولقد بكته زوجته وولده كثيرا. وماتت بعده زوجته التي كانت تتوضأ وضوء غريبا وتصلي صلاة خاطفة. وبكاها ولدها كثيرا.

ولقد غادر الطفل المدرسة. وصار رجلا. وقد ورث عن أبيه دراجته الرمادية المسنة وعن أمه وصيتها بضرورة تقديم الرجل اليمنى عند عتبة الباب، والاستعاذة والبسملة. وهو يستيقظ كل صباح باكرا، يتوضأ، يصلي الفجر. يتذكر أباه وأمه. يدعو لهما بالمغفرة والرحمة. يتمنى لهما الجنة حيث سيجدان أشياء كثيرة حرما منها في حياتهما. يشعر بالأسف والخيبة والألم. يركب دراجة أبيه. يتوجه إلى حيث كان يذهب أبوه للبحث عن عمل. وفي المساء وبعد أن يصلي ويتعشى. يندس في فراشه يتخلص من كل شيء إلا من شعوره بالأسف والخيبة والألم، وينام...

Inheritance

A life's summary of ordinary people.

After minutes of salaah 'Isha people fan out and became at their homes. Some of them they dine, and some they don't. They all of them feel like grief, failure, and pain, and then, they go to sleep. When they wake up for salaah fajr they feel the same grief, failure, and pain ...they do Wudu, (ablution), they pray, then, they fan out.

Extraordinary man

He woke up on the whir of his greengrocer neighbour's track's engine and hearing roosters' crowing, and muezzins' resounding voices, he felt with grief, disappointment, and pain. He did not do Wudu, and did not pray, then rode his grey old bike. The breeze of the morning was slapping his cheek and helped him augmented the bike speed. He found people over there, already when he arrived at his destination. He parked his bike against a tree, sat on the ground beside it, and started to draw with his fingers some intersecting and parallel lines. In the Afternoon, he rode his grey old bike once again, coming back his home, he arrived at salaah Asr time; he did not do Wudu and did not pray, did not eat his lunch, he felt again with grief, disappointment, and pain then went to bed.

Extraordinary woman

She felt with grief, disappointment, and pain as well. She did not wake up when the muezzin called for salaah Fajr. She was already awake, she did not sleep. She did strange Wudu, and prayed very, then she did a long Istighfar. She wanted to wake him up, but she found him awake. She prepared his breakfast, and when she searched for him she did not find him. She continued preparing the breakfast, but she became sure that he had left as she paid attention to his grey old bike, which does not exist in its place. She waited for him to come back,

But he did not return. She finished preparing the breakfast, but she did not eat. She swept the floor, arranged her bed, and did a lot of things. She wanted to wake her son, but it was too early. She came back to her bed, lay down on her back and crossed her fingers behind her head. Her legs were longer than the comforter was. She remembers an old popular proverb, Looked at the roof, dreamed of many things, and then, she felt with grief, disappointment, and pain, and then she slept.

Abnormal kid

He woke up to find his mother was still sleeping; it was strange to find her sleepy until that late of time. He knew that his father had left when he did not see the grey old bike. He did Wudu, prayed, and made Dua, and asked Allah a job for his father and long life for his mother and asked Allah success in his study, it was strange for him when he looked at his mother and found her still sleeping, and wanted

to prepare his breakfast but it was already done. After a while, noticed that his father went out without having his breakfast; he sipped at his worm tea, and wished his father a job; to buy a new bike, and having a decent dinner someday, and wished also to see his father praying someday, and himself to become an important person in society so as he could restore the lost dignity; for his parents and of his as well, and he wished many other things. He carried his schoolbag, kissed his mother's forehead; thus, his mother woke up and asked him about his breakfast, salaah, and about school-time. He reassured her, then she stood up to tell him goodbye. He remembered when he wanted to go to school; his mother advice; that tells him he must step out the door's house with his right leg before he goes out, and then he felt with grief, disappointment, and pain.

His mother made Dua for him and asked Allah success, joy, and prosperity for him, and when he dropped out of her sight she felt with grief, disappointment, and pain, and, honestly, she wished that her son did not feel what she feels.

At school, the teacher made him sat at the end of the classroom and asked him about his wishes. He replied without thought: "I would be a supervisor", the teacher became confused, and he searched in his fake mental library, for a book called; "how you get rid of undesirable things", then, he searched for a question by which to complete the lecture. He looked for the appropriate way to resignation, searched his pockets for his medicine, and then swallowed one pill without water and slept.

What the greengrocer recounted

The man who had not been praying has died. But, bear witness, it was not recalled that he had assaulted someone. He was rarely to leave his home, he didn't salute usually. Besides, he was seldom to be seen in the neighbourhood; neither with his son nor with his wife. His son and his wife cried a lot of his death. His wife, who was doing strange Wudu and making a lightning pray, had died after him, thus her son cried a lot of her death.

The child quit the school and became a man, he inherited the grey old bike from his father, and inherited his mother's will; that says he must step out with his right leg when going out home, and to do Isti'adha (seeking refuge from Satan), and basmalah. He woke up, did the Wudu and prayed Fajr, then, he remembered his father and his mother, then asked Allah to forgive them, and wished them to enter Jannah (paradise), where they would find many things they had been deprived of at their lives; then he felt with grief, disappointment, and pain. He rode his father's bike and went to where his father used to go to searching for a job. In the evening, after he prayed and dinned, he went to his bed and got rid of anything except the feeling of grief, disappointment and pain, and then slept.

□ في القبرة

(17)

... توقفت حركة الزمن لتعلن عن صمت رهيب. انفردت بها وانفردت بي. كانت نحيفة وجميلة. وكنت أحياها. حدثها كثيرا فلم تبال بكلامي وحين طال صمتها بكيتُ بحرقه كأمراة.

- هل أنت غاضبة؟

سألتها وأنا أجفف دموعي، لم أستطع إخفاء الاضطراب المباغت الذي علا وجهها. ردت وهي تحرص على ألا تزعج طفلنا النائم:

- أنت تعرف.

كان الصمت أزليا ومقلقا، وكانت الشمس قوية ولافحة، أحسستُ برغبة صادقة في سيجارة لكنني لم أدخن. عدتُ أسالها:

- فيم تفكرين إذن؟

- أخشى أن نفترق.

ربت أختها الواقعة بقربنا، دون أن نعبأ بها، على كتفي وهي تقول:

- الفراق لا بد منه.

لم أعقب على كلامها، تبادلنا النظرات في صمت مضجر. وحين أذهلتها دموعي التي لا تجف. أخفت وجهها بكفها، ثم جرث.

- لا شيء يستطيع أن يفرق بيننا غير الموت.

قلت لها وأنا متأكد أن الفكرة نفسها تجول في ذهنها، هزت رأسها، ثم ابتسمت لي، تنهدت بعمق ثم قالت:

- ولماذا الموت لا يموت؟

وقع سؤالها على أذني ثقيلًا وغريبًا، لم أجها، لم يكن عندي جواب، اقترحتُ تهربا من سؤالها المعجز والمزعج أن نتمشى، كانت ما تزال شاردة، وكنت متيقنا من أنني أحياها.

(15)

قال الرجل لصديقه والعرق يتصبب من جبينه:

- هذا هو القبر العاشر.

رد صديقه المتأكد من أن الأموات كثيرون: -المهم أن نهئ أكبر قدر ممكن من القبور.

حاول الرجل الذي يتصبب العرق من جبينه أن يغير الموضوع. أشار بيده إلى قبر قريب وقال: هذا القبر كان علينا

أن نطالب أهل صاحبه بثمن القبر وزيادة.

- لماذا؟ - لأن من يرقد فيه طويل جدا!

كان خدائي منقبضين، وكانت دموعي تأبى أن تجف، بكيت كثيرا، رغم رأسي التي تؤلمني بكيت، لم أكن أصدق أنني

افتقدتها إلى الأبد.

(16)

- لن أسمح لأحد بالاقتراب منها.

- قال الذي تخلص من ثيابه ولم يحتفظ إلا بالسروال. كان الغضب يسكن عينيه، وكان يبدو متأهبا لفعل أي شيء.

رد صديقه مؤيدا: -أحسنت حين طردته. هذه مقبرتنا. ومن يقترب منها يكون قد اختار قبره بنفسه.
ضحكا كثيرا. استراحا ثم ضحكا مرة ثانية وبجدية. فكرتُ فيمن سيحفر لهما قبريهما يوم يموتان، همس لي صوت
في داخلي:

- هم يهيئون أكبر عدد ممكن من القبور.

مدت يديها الناعمتين إلى وهي تقول:

- أتمنى ألا أموت قبلك ولا بعدك.

أدركتُ أنها تخشى عذاب وحدتها بعدي، وتشفق عليّ من عزلتي بعدها، مازحتها وأيدينا مشتبكة:

- هل أفهم أنك تريدان أن تظلي حية إلى الأبد؟

ردت وقد فطنت لممازحتي:

- وهل من يحبك يبقى حيا؟

كان المكان هادئا، وكنا وحيدين وسعيدين، كانت نحيفة وجميلة، وكنت أحبا.

- هل ترش القبر؟

قال الطفل الأسمر العاري الصدر، ويده تستثقل الدلو الحديدي، لم أحبه، تقدم نحو القبر وبدأ يرشه. كانت
رجلاه حافيتين وأكبر من سنه، لما انتهى نفحته بدرهمين وانصرف.

(14)

خرس المكان وقفز الرجلان فرحا. ألقيا بفأسيهما وحمالا الرفشين؟، أسرع الأطفال بسطولهم الحديدية المملوءة
بالماء، حينما أطل من باب المقبرة الموكب الجنائزي الرهيب. وقف رجال وشبان في شبه قوس يقرؤون القرآن. كان الثوب
الأبيض يغطي جسدها الناعم والساكن. تذكرتُ يوم زفافنا وطفلنا وأحلامنا وأشياء أخرى كثيرة. أنزلوها داخل
القبر، كنتُ أراقب كل شيء وأبكي، بكى كثيرون وأحسست أني وحدي الذي أبكي. ردد شيخ الحفظة دعواته،
تلقوا صدقاتهم كما يحلو لهم أن يسموها. تفرق الموكب، فانفردت بها وانفردت بي.

كنت حزينا. وكانت حزينة كما قالت لي ذات يوم. وكان الأطفال واقفين بسطولهم الحديدية المملوءة بالماء يترقبون
جنازة أخرى. والحفظة يتمنون الموت لكل الناس حتى لبعضهم البعض، وكان الحفار يرجو ألا يكلف ساعده حتى يحفر
أكبر عدد ممكن من القبور، بينما كان صديقه الذي تخلص من ثيابه ولم يحتفظ إلا بالسروال قد قرر في داخله فصل
ابنه عن الدراسة وتعليمه حفر القبور حتى لا تضيع المقبرة منهم.

(13)

(7)

توقفت حركة الزمن لتعلن في صمت رهيب، انفردت بها. وانفردت بي. كانت نحيفة وجميلة. وكنت أحبا.

(19)

In the cemetery

(17)

...time movement stopped to announce about a terrible silence. She was skinny and beautiful, and I loved her. We singled out by each other; I talked to her a lot, but she did not care about my speech, and when her silence became long I cried so hard like a woman.

"Are you angry?"

I asked her while I was drying up my tears, she could not hide her panic disorder that covered her face, she replied while she was seeking not to wake up our child:

"- you know!"

The silence was eternal and distressing. The sun was hot and scorching; I felt a real desire for a cigarette but I did not do, then I asked her back again:

"What are you thinking of, then?"

"I am afraid to get separated!"

We didn't care for his sister who was standing beside us, then, she patted on my shoulder and said:

"Separation is a must."

I did not comment on her words. We exchanged glances in a bored silence. My flowing tears astounded her, and then she covered her face with her hands and run.

"Nothing could separate us but death."

I said this while I am sure that the idea itself in her mind, she shook her head, smiled, and sighed deeply, then she said:

"Why does death do not die?"

I did not reply to her big question for it sounded very strange to me. So, I suggested on her to walk for a while, to escape from her miraculous and annoying question. She was still absent-minded, and I was sure I loved her.

(15)

The man was sweating and said to his friend: "this is the grave"

His friend, who was sure that there are many of dead, replied:

"What important is to prepare as many graves as possible"

The man who was sweating from his forehead tried to change the speech, and pointed his hand to a close grave, and said:

"We were supposed to ask the family of this grave of some extra fees."

"Why?"

"Because the one who lies in it is tall"

My cheek shrunken, and my tears couldn't stop drying up, I cried despite my head hurt me. I did not to believe that I missed her forever.

(16)

The man, who got rid of his clothes except his pants, and anger in his eyes and was ready to do anything, said:

"I will not allow anyone to get closer to it"

His friend reassured him and said: "well done! For you expelled him from it. It's our cemetery, and anyone got close to it, he would be like the one who digs his own grave."

They laughed a lot, they took a rest, and, they laughed seriously once again. I wondered; "who will dig their graves when they die". A voice from inside me whispered:

"They make as the biggest number of graves as possible."

She stretched out her soft hands while she was saying:

"I wish neither die before you nor after you"

I realised that she was afraid of the suffering of loneliness after my death, and she felt pity for my isolation after her death. I joked with her and our hands are intertwined with each:

"Do I understand that you want to stay alive forever?"

She became sagacious to my joke and replied:

"How could be for someone to stay alive if he loved you?"

The place became quiet; we were, both, lonely, and happy. She was skinny and beautiful, and I loved her.

A brown child with a naked chest said: "would you like to spray water on the grave!" I didn't reply him. His hands were hurting from the heaviness of the iron bucket. He stepped forwards the grave and started to spray water on it. His feet were bare and looked older than his age. When he finished I gave him two dirhams and gone.

(14)

The place became silent when a majestic funeral procession became at the gate of the cemetery; the two men jumped of joy, and put their pickaxes down and took the shovel, and the spade. The children hurried forwards with their buckets of iron -full of water- in their hands. Men and youths were standing in an arc-like, reading Quran, and a white garment was covering her soft and static body. I remembered the date of our marriage, our child, our dreams, and many other things. They put her down on the grave. I was watching everything, and crying. Despite many others cried, I felt like I was the only one who cried. The sheikh of memorizers recalled his Dua, and was given their alms or as they prefer to call it, and gone. We singled out. I was sad, and she was sad as she told me someday. The children were waiting, with their full of water iron buckets, for another funeral, and the memorizers wished all people die and they wished it to each other as well. The gravedigger wished also to stay in good health with tireless forearms to be able to dig as many graves as possible, while his friend who got rid of his clothes except his pants has decided with himself, to suspend his son from school, and teaches him digging graves so as the cemetery does not go for someone else.

(13)

(7)

.....

(1.....

Time movement stopped to announce in a terrible silence, I singled out by her, and she singled out by me, she was skinny and beautiful, and I loved her.

(19)

.....

برتقالة للزواج!!

برتقالة للطلاق!!!

هل تصدقون أن أبي قد طلق أمي من أجل برتقالة ؟

طبعاً لا .

أنا أيضاً لم أصدق إلا عندما رأيت أمي تلطم خديها بعد أن أعلن أبي قراره الخطير في برودة تامة:

- أنت

طالق

يا

برتقالة.

عن تسميتها بـ "برتقالة"، تقول أمي، رواية عن جدتها عن أمها، إن جدي لأمي كان يشتغل في حقل من حقول البرتقال، مقابل برتقالة واحدة في اليوم.

- وأنت عارف برتقال زمان!

تستطرد أمي قائلة لكيلا أستصغر برتقالة جدي. وكان جدي وهو عائد إلى البيت مساء يمر بالقرب من دار جدتي. كانت تحبه، تقول أمي مؤكدة، لقد قالت لي ذلك بنفسها. وهو ما رّ يسترق النظر إلى بيت جدتي التي كانت بدورها تتربقّب مروره من وراء ستار النافذة الأبيض الشفاف. ومع مرور الوقت صارت تختلق الأعذار لكي تتربقه أمام باب المنزل.

وفي يوم ربيعي، تتابع أمي حكايتها، وجدك عائد مزهواً من الحقل كانت جدتك واقفة بباب المنزل تتربقه، لما اقترب منها أسقط البرتقالة أو تعمد إسقاطها. مال لالتقاطها، ومالت جدتك لإرجاعها إليه. تحدثنا أولم يفعلنا. تلامسا أيديهما أو كادتا. لمحهما أبوها. غاضبا أعلن: الأمر عار لا يحتمل الستر، وفضيحة ينبغي بترها.

كان إصرار أب جدتك على الزواج.

وكان غضب أب جدك لهذا الزواج.

تدخل كبار القبيلة و"المقدم" والفقهاء.

كان التصالح.

وكان الزواج.

وكانت فرحة جدك وجدتك.

بعد سنة من زواجهما أنجباني وأسميانني "برتقالة".

في القسم، يسألني المعلم:

- اذكر لنا فاكهة ربيعية؟

- البرتقال!

- وفاكهة صيفية؟

- البرتقال!

وفاكهة خريفية؟؟

- البرتقال!

- إذن، قل لي، إن البرتقال فاكهة شتوية؟؟!! أدركت من طريقة سؤاله أن البرتقال لا يمكن أن يكون فاكهة شتوية. رددت دونما تفكير:

- لا. "الماندرين" هو الفاكهة الشتوية.

طائفة نزلت عصاه المطاطية على رأسي، أحسست ببلل ساخن بين فخدي. أخفى الصغار ضحكاتهم بينما كان المعلم يسبني ويسب أمي ويسب البرتقال. تماسكت لحظة ثم سرعان ما أجهشت بالبكاء. في الأرصفة وأمام أبواب المدارس، كان أبي يبيع البرتقال. مساء يعود إلى المنزل، يضع السلة على يمينه، يشرع رجليه، ثم ينكب يصنف النقود ويعدها. وكنا في أقصى حالات الرخاء نأكل برتقالة نحن الثلاثة... ولما عدت إلى المنزل. قصصت لأمي ما حدث لي في الفصل. واستني، ونصحتني بألا أعاود مثل هذه الأخطاء. قالت إن علي أن اجتهد وأدرس حتى أستطيع أن أميز بين الفواكه وفصولها. ولما رأني دموعي لا تجف، استلت من سلة أبي برتقالة كبيرة، قشرتها ومدتها إلي، بينما صارت هي تعبت بقشورها. شد أبي أذني عندما اكتشف أن برتقالة ناقصة من السلة. بكيت وأخبرته أنني أنا الذي أكلتها ولكن أمي هي التي أعطتني إياها. التفّت إليها ودونما تردد، أعلن قراره الخطير ببرودة تامة:

- أنت

طالق

يا

برتقالة.

لطمت أمي خديها. التففت يميناً وشمالاً، لطمت خديها مرة ثانية، وبكت.

- ألا زلت مصراً على أن البرتقال فاكهة كل الفصول؟

يسألني المعلم وهو يلوح بعصاه المطاطية السوداء:

- نعم. فنحن نراه عند باعة العصير طوال السنة.

أجبت. وأجهشت بالبكاء محترزاً من ضربة موجعة من عصاه المطاطية المؤلمة. لما رأني باكياً، صارت يده تمسح شعري بحنان مستحدث. قال لي:

- أنا لم أضربك لأن البرتقال ليس فاكهة كل الفصول، وإنما ضربتك لأن هناك فرقاً بين البرتقال

والماندرين".

أسبوع كامل ونحن ندرس مزايا البرتقال، وكنت كلما حدثنا المعلم عن البرتقال ومزاياه كرهته. وكلما شاركه الصغار حديثه ازدادت كراهيتي له ولهم وللبرتقال.

مكتئبا كنت أعود إلى المنزل. وكان أبي يلاحظ اكتئابي ولا يكلمني. وذات صباح، طلب إلى أن أتخلف عن المدرسة. حلق ذقنه، وارتدى قميصه الأبيض الذي يحتفظ به للأعياد والمناسبات. سلمني برتقالتين كبيرتين وقال لي:

- سنذهب لترضية أمك.

ضممت البرتقالتين إلى صدري. أحسست بأن صدري لا يتسع للفرحة التي تسكنه، وفكرت:

برتقالة... للزواج.

برتقالة... للطلاق.

برتقالتان... للترضية

مزهوا كنت أمشي إلى جانب أبي وأنا أفكر في عدد البرتقال في بلدتنا. وقررت في داخلي أن أخبر المعلم في الغد أن البرتقال من مزاياه أيضا أنه يصلح مهرا.

وبينة.

وعفوا.

لامس خدي نسيم فرح وهمس في أذني:

- أتمنى ألا يصير الزواج، حين تكبر، بأكثر من برتقالة !!

An Orange for Marriage...!!

An Orange for divorce...!!

Would you believe it that my father divorced my mother because of an orange?

Of course not!!

I did not believe it unless I saw my mother slaps her cheeks as my father declared his dangerous decision in a full coolness:

“Oh! Orange! You divorced!”

My mother recounted a story of her mother of her grandmother about the reason was behind naming her “Orange” and said: “my mother’s grandfather was working in a field of oranges, for one orange a day in exchange for his work.”

“Hey! You know how oranges’ taste of the days of yore!”

So as not to underestimate the value of my grandfather’s orange, my mother said: “every afternoon my grandfather was passing beside my grandmother’s house when he returns home. She loved him”.

With sureness, my mother says: “she confessed, and told me that by herself.”

She said that my grandfather was peeping on my grandmother’s house, when he passes-by, while my grandmother was keeping an eye on him behind the white transparent curtain... she became over time to fabricate excuses to be able to watch him from the front door house.

My mother completed the story, and said: “on spring day, while your grandfather returning proudly from the field of oranges, your grandmother was standing at the door’s house watching him; he intentionally or not dropped the oranges once he became close to her, they bent down together to pick them up, we didn’t know whether they talked or not, or they either touched hands or were almost close to, after that, her father glanced her, and angrily declared; “this is a shame, which could not be hidden, and a scandal that must be amputated”.

The father of your grandmothers was insisting on marriage.

The father of your grandfathers was angry for this marriage.

Seniors of the tribe, “al-maqaddem”, and Faqih interfered;

They reconciled.

And then, they got engaged.

Your grandfather and your grandmother were happy

After one year of marriage, they gave birth to me, and named me "Orange"

The teacher in the classroom asked me:

"Mention to us some spring fruit?"

---Orange!

"Mention a summer fruit?"

---Orange!

"And mention an autumnal fruit?"

---Orange!

"So, you are telling me that orange is likely a winter fruit!" I realised from his question that orange could not be a winter fruit, and then I replied without thinking:

"No--! "Mandarin" is the winter fruit."

He hit me on my head with his rubber stick until I felt with a hot wet between my thighs; the kids hid their laughter while the teacher was insulting me, and my mother, and insulting oranges as well. I tried to be steady for a moment thus I burst into tears after that.

My father was selling oranges on the sidewalks and in front of the schools' doors. In the evening; he came back home, he put the bucket on his right side, stretched his legs apart; then, he started classifying the coins and counting them.

"We the three of us share one orange when we are at our complete prosperity"

When I went back to the house, I informed my mother of what happened to me in the classroom. She consoled me, and advised me not to repeat such kind of mistakes...she said that I should work and study hard to become able to distinguish between fruits and its seasons. However, when she noticed that my tears would not dry up, she took, in hidden, from my father's bucket a big orange, peeled it and gave it to me, while she absurdly plays with its skin.

My father pulled my ears up, as soon as he discovered one minus oranges from the bucket. I cried and I told him that was I who ate it, but she was my mother who gave it to me. He looked back at her and without thinking he declared in full coldness his serious decision, and said:

"You divorced Orange!"

My mother slapped her cheeks, she turned right and left, and slapped her cheeks once again, and cried.

The teacher asked me while he was waving with his black rubber stick: "do you still insisting on considering oranges a fruit of all seasons?"

I answered him: "Yes, we do see the vendors selling it throughout the whole year"

I burst into tears while I was avoiding a painful hit of his painful rubber stick. When he saw me sobbing he began to pass his hands over my head with a novelty fondness and said:

"I did not beat you for oranges for it is not fruit of all seasons, but I beat you for you could not distinguish between "Oranges" and "Mandarin","

Throughout the whole week, we were studying advantages of oranges. I hated the teacher whenever he talked about oranges. Moreover, my hate increased towards the kids whenever they joined his talk, and I became to hate oranges as well.

Every day, I return to the house so gloomy and depressed. My father was not talking to me despite he was noticing my gloomy and sadness. One morning, he asked me not to go school, shaved his chin, dressed his white shirt; which he keeps it only for occasions, Eid's, then, he handed me two big oranges, and said: "We will go to satisfy your mother", I felt that my chest does not fit the joy that inhabits it as soon as I brought the two oranges to my chest. Then, I wondered:

-----One orange-----for marriage.

-----One orange-----for divorce.

-----Two orange -----for compensation.

I was walking proudly beside my father while I was thinking of the numbers of oranges that exist in our village; and I whispering to myself; to tell the teacher, the next day, that among oranges' advantages is to serve as a dowry... And as evidence... And as of forgiveness....

A breeze of joy touched my cheeks and whispered in my ear: "I wish that marriage would not become with more than two oranges when you grow up!"

ذئاب

الشمس طالعة آفلة، اختلطت أشعتها الكسلى بزخات ثقيلة وباردة من المطر. حسب ما روته أُمي عن جدّتي - قبل أن تدوسها سيارة طائشة- فهذا الجو يعني زفافا ذئبيا، أو كما تقول أُمي: "عرس الذئبية والذئب". الشارع الضيق المتسخ خال وموحش، بدا كنيبا وقد فضحت البركات المائية الكثيرة عيوبه. تحت المظلة الزنكية لـدكان مغلق اختفيت احتماء من المطر، تعبت من الوقوف فافتрشت العتبة الإسمنتية الباردة، قبل ذلك كنت قد احتميت بشجرة فلم تقيني زخات المطر، فاكتشفت متأخرا كم كان يخادعنا الكتاب الصغير بعباراته المغرية:

"يا إخوتي جاء المطر"

هيا اجلسوا تحت الشجر"

في الشارع الضيق المتسخ، والذي بدا كنيبا بسبب البرك المائية الفاضحة يجري طفلان بلباس صيفي، لا يباليان لا بالماء ولا بالوحل، في يد أحدهما زجاجة فارغة، وعلى صدر الآخر تعانقت زجاجات أخرى كثيرة. يضحكان. يتسابقان، يتعايران، يغضب الذي يحمل الزجاجة الفارغة في يده ويلوح بها في وجه الآخر، يكاد يلامسه.

من بعيد تناهت إلي طرقات حذاءها ذي الكعب العالي. التفت نحو مصدر الطرقات، رشيقة كانت، تحمل مظلة موردة تقي بنيتها الأنيقة من عبث المطر، فكرت في ملاحقتها لكنني عدلت حينما انتشلني من التفكير فيها وفي ملاحقتها الزبناء الذين تقيأهم المطعم الشعبي.

في الغابة استقبلني الثعلب، أجلسني قرب الدجاجة، نظر إليه الديك شزرا، فطلب إلي الثعلب بلطف ثعلبي فاضح أن أغّير المكان. تحدثنا في أمور كثيرة، تحدثنا عن الجفاف، وعن السيدا التي اجتاحت الغابة، أخبرني القط بأن الغابة تعترم تنظيم مهرجان ثقافي لم يحدد محوره بعد. تحدثنا عن الإرهاب والسينما والقات. شكالي من التطور الذي شهدته عشيرة الفئران والحذر الذي أصبحت تتميز به. سألته عن الكلب لماذا غاب؟ فلكزني بمرفقه، خنقت سؤالي وكتمت اللكزة. جاء الأسد متأخرا فوسع له المجلس، طاف الحمار بكؤوس العصير والأوساك المعتقة. تعجبت كيف أن الذئب ارتضى الحمار حلاقا في حفله. حضر الذئب والذئبة متعانقين. أجلسا إلى يمين الجوقة. أعجبني بذلة الذئبة البيضاء الشفافة التي كانت تكشف جسدها.

هززت رأسي تحية للعريس وشعرت بخجل كبير لأنني لم أحضر له ربطة عنق أو قارورة عطر هدية. كانت الجوقة المكونة من دب وتعلب وهدهد وغرايين تعزف وتغني بحماس. انتفض حمار وحشي راقصا، فوشت طريقة رقصه بأنه مخمور. أصر على أن يراقص الغزالة. ترددت، وفي الأخير راقصته. صفق الجميع، تعالى المواء والصياح والنعيق. استشارني القط في رقصة مشتركة، فاعتذرت بأن هذا الإيقاع لا يستثيرني. ظهرت الشمس قوية لافحة فغنت الجوقة معلنة انتهاء الحفل. انسحب الذئب والذئبة في غنج وتمايل مبالغ فيهما إلى غار قريب. شيعني الثعلب باللفظ نفسه الذي استقبلني به، ووعدته بأن أدعوه إلى حفل زفاف آدمي.

ترك الطفل الزجاجاة الفارغة تستقر على الرصيف قرب باب المطعم الشعبي. ابتعد هو وصديقه وصارا يرشقانها بالحجارة. بجانبهما استقرت زجاجات فارغة تنتظر دورها في فزع، اقترحا عليّ أن لعب معهما، اعتذرت. من يد أحد الطفلين انطلقت حجرة طائشة. استقرت على الواجبة الزجاجية المتسخة للمطعم، تكسرت الواجبة، خرج صاحب المطعم. هرب الطفلان. أمسك صاحب المطعم بطفل صغير كان مارا بجانب المطعم من أذنه وصار يديرها يميناً وشمالاً تماماً كما يفعل عندما عصاه قفل الباب كل صباح. أسقط الطفل أرضاً، انهال عليه لئلا يركلا. هرب الطفل وهو يصبّ على صاحب المطعم كلاماً بذيئاً دون توقف (لا شك أنه يحفظه).

عاد الطفلان إلى رشق الزجاجات. اقترحا عليّ مرة ثانية أن أشاركهما اللعب. اعتذرت مرة ثانية. قال أحدهما:

_ إذن راقب معنا صاحب المطعم.

أردف الثاني:- _ عندما تراه أرسل صغيراً. مجرد صغير.

صار يلعبان. في غفلة منهما تسلل إليهما صاحب المطعم بذئبية غريبة. كاد يقبض عليهما. أرسلت صغيراً فهرب الطفلان. لّوحا لي بيديهما شاكرين. التفت إلي صاحب المطعم وقد اكتشف أنه ليس الذئب الوحيد في الشارع. مال على حجرة، عرفت أن سيكرمني بها، مسرعاً انطلقت، والتحقت بالطفلين. ابتسمت لهما. ابتسما لي.

قالا لي بأنهما ذاهبان للبحث عن زجاجات فارغة لإتمام لعبتهما، مدّا يديهما لتوديعي. مددت يدي لهما. صافحتهما، وأنا أقول:

_ الآن أريد أن أَلعب معكما.

Wolves

The sun shone a dying, and its warm light was mixed with a cold heavy pouring rain. According to what my mother recounted of my grandmother – before a reckless car run over her – this weather was the sign of a “wolf’s wedding” or as my mother says: “the wedding of the wolf and the she-wolf”. The narrow dirty street was empty, dreary, and gloomy; as many water ponds uncovered its defects. I stood up under the zinc umbrella of the closed shop to protect from rain. I sat down on the cement doorway after I became tired of standing, before that I had already tried to protect myself from rain when I stood under a tree to figure out how we were deceived by the alluring phrases of the little book, which says:

“Oh! Brothers! The rain came!”

“Come on! Sit under trees!”

In the narrow dirty street that seemed gloomy because of the flagrant water ponds, two kids in summer clothes; were running, and they were neither caring of water nor for clay. There was an empty bottle in one’s hand, while the other embraced many other bottles to his chest. They laughed, race, and insulted each other. The one with the empty bottle in his hand became angry; and waved with his bottle in the other’s face, and he was almost to touch him.

I heard the knocks of her high- heeled shoes from afar. I turned towards the knocks’ source. She was a limber and carrying a rosy umbrella that protects her graceful body from the rain temper. I thought of chasing her, however, the clients of the folk restaurant that booted them out have blocked me out of thinking about her or in chasing her.

In the jungle, I was welcomed by the wolf; he made me sit beside the hen. The rooster leered at him, and in a foxy courtesy, the wolf requested me to change the place. We talked on many subjects; we talked about drought, HIV Aids that has invaded the jungle. The cat told me that the jungle intended to organize a cultural festival, which its main theme has not been defined yet. We talked about terrorism, cinema, and khat (qat). He also

Complained to me of the rats’ tribe development and their caution that became one of its characteristics. He jabbed me with his elbow as soon as I asked him about the dog’s absence. I blocked out my question, and I made the poke suppressed. The lion arrived late and thus the council has been extended for him. The donkey served cups of juice and mellowed whiskey. I was astonished of how did the wolf accept the donkey to be a waiter in a party. The wolf and she-wolf attended the party embracing each other. They sat on the right side of the orchestra. I liked the transparent white uniform which was exposing her body, then, I shook my head shamefully to the bridegroom, because I did not bring him a tie or a bottle of perfume as a present. The orchestra, which contained a bear, a fox, a hoopoe

and two crows, was playing and singing enthusiastically. A zebra flounced out and started dancing; his dancing manner revealed that he was drunk. He insisted on dancing with the doe, she hesitated but, she danced with him at the end. Everyone clapped and cheered, then voices of crowing, mewling rose. The cat asks me for a dance sharing, but I apologized to him, for it was not an exciting rhythm to me.

A hot and scorching sun shone, the orchestra declared the end of the party. The wolf and she-wolf left in an exaggerating romantic dalliance, staggering into a close cave. The Fox bade me a touching farewell with the same welcoming courtesy, and I promised him that I would invite him to a human's wedding.

The child put the empty bottle on the sidewalk, close to the door of the folk restaurant. They stayed away from it and began to throw it with stones. There were, besides them, other empty bottles locked into place, waiting their time in panic. They suggested me to join them, but I apologized.

A kid hurled a reckless stone towards the dirty exterior window of the restaurant. The window's surface shattered. The owner of the restaurant came out, and both kids escaped, then, the restaurant owner stopped a child, who was just passer-by, and began to curve and twist his ears, right and left; like he does every morning; when a door's lock became hard to open. He knocked the kid down and started to punch and kick him, then escaped and was insulting, and pouring all his scorn upon the restaurant owner. (Surely, he memorizes it by heart).

The two kids returned to throw the bottles once again, they suggested me to join them, and I apologized once again. And one of them said: "so, would you watch out the restaurant owner with us!"

The second said: "When you watch him, you give us a whistle! Only whistling"

In a strange foxy manner; the restaurant owner crept up the kids while they were playing. He would have been cached them if I had not been given them a whistling. The two kids escaped, waved to me with their hands praising me, and I waved to them in return. The restaurant owner glanced at me and realised that he was not the only wolf in the street. He bent down on a stone; I knew that he is going to throw me with it, then I hurriedly escaped, and joined the two kids.

I smiled to them. They smiled at me in return. They told me that they are going in searching for other empty bottles to complete their game. I stretched my hand to them, and shook hands with them, while I was saying: "Now, I want to play with you."



جبور

انهمك الجميع بجدية غريبة في مداعبة أعضاء مختلفة من أجسادهم. وانهمكت أنا في عدهم. لم أكن آمنُ صاحب الحمام، فقد كان كثيرا ما يستغل نيتي وسداجتي ليسليني بعضا مما يوجد به عليّ العباد.

- ثمانية، تسعة، عشرة، أحد...

- جبور، سطل ماء دافئ الله يخليك.

يرتفع صوت من أقصى الغرفة الداخلية شبه المظلمة، فيقطع عليّ ما كنت أقوم به، تتوالى الأصوات وتتقاطر النداءات من أماكن مختلفة.

- جبور، الفوطة التي في الدرج رقم 14.

- جبور، تعال "كيسني".

- جبور، هل حقا ستزیدون في ثمن الاستحمام؟

- جبور، جبور....

توقفت عن العدّ وتحركت، تحركت وأحسست بأنني أتحرّك في كل اتجاه بسرعة خاطفة، لبیت كل الطلبات وعدت للعدّ من جديد.

- واحد، اثنان، ثلاثة، أر...

- متى ستترك هذه المهنة؟ قالت في حيرة مكبلّة.

- قريبا سأفعل.

- قلت لأضع حدا لسيل التساؤلات الجارفة التي تنهكها. كانت تريد مني أن أفعل أي شيء إلا أن تستنزف قواي داخل هذا الحمام مقابل تكريم المحسنين ودرهمات معدودة، ينعي لي معها صاحب الحمام خبر ارتفاع ثمن الماء والكهرباء والحطب.

كانت دائما تذكرني بزواجنا وبالمستقبل وبالطفل الموعود الذي سيحقق أحلامي وأحلامها. كانت تحلم بالطفل الوسيم وبالبيت المتواضع وبالعامل المحترم، ولم أكن أحلم إلا بها وبعينها وبحمام أمتلكه.

- عذني أنك ستترك هذا العمل.

- قالت، ويداهما تمتدان لتشتبكا مع يدي.

- أعدك.

قلت وأنا أبحث في عينها عن الحمام الذي أحلم به.

غمر الضباب الحمام، خنقتني رائحة الفاسوخ والعرعر المنبعثة من الغرفة الخارجية الضيقة، اشتدت السعالات، حدست باحتمال زهيق روح أو اثنتين أو أكثر، تكسرت حدة البخور برائحة البرتقالة التي كانت تقشر في مكان ما من الغرفة الداخلية شبه المظلمة، تعالت الأصوات من جديد:

- جبور، انقصوا من هذا البخور الخانق.

- جبور، لماذا تحبسون دائما الماء الساخن؟؟

- جبور، احضري البرتقالة التي في السلة الزرقاء.

- جبور.... جبور.... جبور - جبور لقد وعدتني.

قالت وهي تقترب مني، ويداهما تصران على التمسك بيدي:

- تيقني أنني سأفي بوعدي.
قلت وأنا أضغط على يديها الناعمتين.
- لا بد أن أغادر هذا الحمام.
هجستُ لنفسي بصدق، امتدت يدي اليمنى إلى رقبتني لتستقر عليها.. تحركت أصابعي بكسل فوق قفائي، أعلن
الدرن عن نفسه دونما خجل أو استحياء. عنت لي فكرة غريبة:
الكل هنا يتخلص بجديّة من درنه، والحمام وحده الذي يتسخ. الكل عرايا: لا أريّة مستوردة ولا حذاء ملمع ولا
ساعات ذهبية، يقينا أن هذا أحد مظاهر الديمقراطية التي لم يُنتبه إليها.
- "بارد وسخون يا هوى، بارد وسخون."
غنيت بلا رغبة حقيقة في الغناء.
- أطلقوا السخون، أطلقوا السخون، السخون؟؟
تعالّت الأصوات في شبه مظاهرة.
- لا يمكن أن نظل هكذا.
قالت بعصبية حاولت إخفاءها ولكنها لم تفجح.
- أنا أيضا سئمتُ.
- ماذا سئمت؟؟
سئمتُ العمل في الحمام.
- أنا لا أتكلم عن الحمام. أنا تكلم عن علاقتنا.
(صمت)
- آخر مرة أنهيك.
قال صاحب الحمام ولعابه يتمرد ويغادر فمه، بباطن سبابته مسح اللعاب المتمرد ثم أردف قائلاً:
- أنا عندي حمام، وليس جهنم، لكي تقذف لي في كل وقت وحين بالحطب في النار.
...-
- لماذا لا تحبس الماء، هذا حمام لغسل النجس، وليس محلاً لغسل الذنوب لكي يمكثوا عندي بالساعات. رجال
هؤلاء أم نساء؟
- غدا في المكان والموعد نفسهما. قلت لها، ونحن نغادر الحديقة العمومية.
- لا أعدك. ردت بشك
لم تعدني وانتظرتها
ولم تأتِ وغضبْتُ
وفي الغد لم نتواعدُ وذهبتُ ولم تأتِ
وزاد غضبي
كنت منهمكا في عدّ المستحمين عندما سمعتها تناديني من مكتب صاحب الحمام تأمرني بالاعتصام في الحطب
وحبس الماء، وتهددني بالطرد.
لم أستطع المقاومة، عاريا حافيا غادرت الحمام، وعرة حفاة تبغني كثيرون.

Jabbour

Everyone engaged seriously at caressing their different parts of their bodies while I was engaged in counting them. I was not to trust the owner of Hammam since he was exploiting too much my good intent to steal my client's tips from me.

Eight, nine, ten, elev...

"Jabbour! A bucket of hot water, please!"

A voice heard, from the end corner of the semi-dark room, interrupted what I was doing, then, voices begun to be heard successively from different places in the Hammam.

"Jabbour! Bring me the bath towel that is in the drawer n°14, please!"

"Jabbour! Come scrape and massage me!, "kayyiesni"!"

"Jabbour!... do you really have the intention to increase the price of bathing?"

Jabbour, Jabbour...

I stopped counting.., and I moved on, I felt that I was moving in every direction with high speed, I acceded to all demands, then I started counting once again;

One, two, three, FO...

She said in a cuffed quandary: "When shall you leave this job?"

"I will do it sooner", I said that to stop her torrential spate of questions that were exhausting her. She wanted me to do anything except to exhaust my strength in the Hammam, in exchange for a number of dirhams of some clients; with which the Hammam owner mournfully was declaring the prices' rising of water, electricity, and as well as firewood.

She was always reminding me of our marriage, future, and the promised child who will realise my dreams and hers, however, she was dreaming of a handsome child, and a modest house, and a respectable job, however, I was dreaming of her only, of her eyes, and to own a Hammam.

Then, made her hands get intertwined with my hands, and said: "you promise me you will leave this job!"

"Promise." I said while I was searching in her eyes for the Hammam of which I dream.

The Hammam became foggy. I couldn't breathe because of the pungent smell of juniper and Alvasukh (incense) that came from the exterior narrow room, as well as coughing increased, somehow, I have intuited the probability of the loss of one, two, or more souls. Moreover, the pungent smell of incense was broken with the oranges' smell,

Which was peeled by someone in somewhere of the semi-dark interior room. Then, voices became to be heard once again;

"Jabbour!.... minimize from this pungent suffocating incense!"

"Jabbour! Why do you always lock hot water!?"

"Jabbour! Bring me the oranges in the blue bucket!"

"Jabbour! Jabbour! ...Jabbour!"

"Jabbour! you promised me.!" she said that while she was getting closer to me and her hands were insisting to touch my hands.

"Trust me! I will keep my promise" I told her that while I was pressing her soft hands.

"I should to leave this Hammam" I honestly whispered to myself, and then I stretched my right hand towards my nape...my fingers moved lazily. Then a strange idea struck me; "Everybody here is seriously getting rid of his filthiness, and Hammam is the only thing that becomes dirty; it's the naked truth; there is no imported tie, polished shoes, or golden watches. Certainly, this is one of the aspects of democracy which no one pays attention to it." "Oh...cool and warm air...cool and warm!"

I sang, even if I had not any desire to do that.

Voices came out as in a manifestation: "open hot water! Unlock hot water..."

"We cannot keep like that." She nervously said, however, she tried to hide her nervousness, and couldn't.

"I became tired of this me too." "You tired of what!?"

"I am tired of working in Hammam"

"I am not talking about Hammam, I'm talking about our relationship."

(Silence)

"This will be the last time to warn you." The owner of the Hammam said while his saliva was flowing from his mouth and wiping it with his index finger sole, and said: "this is the last time to warn you!"

"You throw too much firewood in it. This is a Hammam not a hell!"

"You lock water! This Hammam is for washing dirt and it is not for washing sins; to let them stay in for hours! Are those men or women?!"

--- "Tomorrow, we will meet at the same place and time," I told her that while we were leaving the public garden. -"I cannot promise you," she replied doubtfully. She did not promise me; however, I waited for her. She did not come and, I got mad." In the next day; "I went despite we were not on a date." "I went too mad when she has not come" I was engaged counting the bathers when I heard her voice calling on me from the desk of the Hammam owner; ordering me to economize in the use of firewood, and to lock water, and threatening me of being expelled from work.

I could not bear! And I left the Hammam naked, barefooted, and so were many followed me naked, barefooted.

□ أنتيجون والعازف

بنبرة صوتها النهاوندية الممتدة ولباسها الأخضر الأسطوري وقصة شعرها الملكية، كانت تقف على خشبة المسرح الفيكتوري تقاوم جور "كريون" الطاغية، تتوسل الآلهة والعباد، وتستغيث بالجمهور الذي خنق أنفاس القاعة العريضة.

خلف العمارة الكارتونية المنصوبة في أقصى اليمين جلسَتْ على حقيبة ملابس زفافها أعزف تقاسيم من مقام الصبا أوقع بها شهادة حزنها الأزلي. ومن ثقبه أرادها "الرشيد" نافذة للعمارة كنت أتابع حركاتها ويتناهى إلي صوتها الذي كأني أسمع له لأول مرة. كانت تقاوم سلطة "كريون"، وكنت أقاوم سلطة عينها، وبينني وبين نفسي أعترف سرا وقهراً أنني حتى اللحظة كنت أعى البصر والبصيرة. همست:

كيف لم أنتبه؟!

ردت وهي تئن تحت وطأة تعذيب جند "كريون" القساسة:

فعلا، كيف لم تنتبه.

كانت "حكيمه" تروي الحكاية الشعبية، وعلى قبر "أنتيجون" المنبعثة منه تقرأ مقاطع من الملحمة البغدادية الهيمه، بينما "مريم" و "جمعه" مستلقيتان لا تزالان في قبرهما المشترك تنتظران انطلاق حركة الزمن الانتيجوني، وتكفكان الدمع الدموي المنساب.

قلت: كيف لم أنتبه.

.....

قلت: ها أنذا انتهت.

.....

قلت: متأخرا انتهت. قالت: المهم أنك انتهت.

قولها كان كفيلا لكي تغدري أصابعي، وتنقر نقرات أشد حزنا من قلبي. كانت كلما رفعت صوتها الواهن تشتكي أو تحكي أو تستنجد ترتفع نبضات قلبي. لم أستطع مقاومة الهيستيريا التي طالتني، وكدت لولا الوجع أبوح بكل الأسرار. انبعثت "إيو" و "الكتر" من قبرهما:

أختاه. قالتا بلغة العاجز المواسي.

لم تعباً بنداءهما ولا بسلوانهما.

أنتيجون. مهزلة هذه. قالت "إيو".

لم؟ تساءلت "أنتيجون" في استغراب.

تقولين كلاما لا نفهمه. استطردت "الكتر".

صدقوني يا سادة، تابعت أنتيجون دورها دونما اكتراث، هواه فضحني، لو تعري البيوت وتتخلص من لباسها

الإسمتي، لو ترفعوا العمارة تروا عجباً، لو..لو

طاوعتها نزيلتا المقبرة، رفعتا العمارة الكارتونية، أحسست أنني عار بالفعل أمام الجميع، ولذلك ربما ضاعفت
قوة النقرات وغنيت:

"بغداد الأسطورة، بغداد السلام

بغداد المنصورة، يا عش الحمام"

صفق الجمهور، للنقرات أو للكلمات أو لصوتي، أو لها جميعاً، أو صفقوا لصدق قولها، ولكن التصفيفات
صارت تخفت شيئاً فشيئاً، فأحسست بلوم بصري يطالني. ضمنت العود إلى صدري وجعلت يدي تشتبكان خلف ظهره.
قلت:

لا تلووموني يا سادة. وزري ووزرها يتحملة "الكفاط" جمعنا في أساطير معاصرة. كان يحسب الأمر أسطورة لا
غير أسطورة لا ترقى إلى حقيقة. وما أتم ترون كيف أنها حقيقة تأسطرت...

قاطعني عسكر "كريون"، وقد سلوا سيوفهم.

.نجث قلبه.

.وقلبها.

لم يجدوا مؤيدا، فالتصفيفات ارتفعت في القاعة، تلتها عبارات بديئة.

طرقت حكيمة بعصبية على مجلدها وعاد الصمت إلى القاعة، نزع بزنوسها الأحمر القاني، واحتفظت بلباسها

الأسود الشفاف، تابعت حكايتها:

"كان يا مكان، في قديم الزمان،

كانت اللذة بلا جنحان،

والحب مورد في البستان،

والعسكر يقارع كل من يفرق الخلان"

صمتت لأنها أخلت بأصول الحكاية، والتي مستهلها:

"كان يا مكان، في قديم الزمان، رجل بالمرح ولهان، قرأ أسطورة بغداد، وأسقمه ما فيها من ظلم للعباد، قرأ

الأسطورة ثانية وللمسرح أخرجها، أوكل بشري بدور "أنتيجون"، وجعلها تقاوم ظلم "كريون"، وألبستها أختها التنورة

الزرقاء، وعلى جسدها نقشت كلمة الوجد بالحناء، والراوي أوقفها أمام الناس، وسلمها الدّن والكاس، من أصل

الحكاية اجتزأ، وقال لها دورك الآن ابتداءً..."

"بغداد عثرت

فقومي قيام،

ونوما هجرت

لأعلى مقام".

غنت "إيو" و"الكتر" قبل أن تقررا العودة إلى قبرهما المشترك. تطوع جند "كريون" ونفذوا المهمة. وبينما كان الجمهور يستوي في الصفوف ليصلي عليهما، أوثق العسكر "أنتيجون" والراوي والعازف، وقادوهم عبر سرداب مظلم وبارد، ومنه إلى سيارة "الميتسوبيشي"، ومنها إلى اللامكان.

قال الكفاط:

"- بغداد" حاضرة في ذهني، و" أنتيجون" أيضا.

قلت: أنا ذهنيك.

قال الراوي: وأين مكاني؟!

قلت: هناك على خشبة المسرح، أم الواقفين وصل بهم، وارولهم قصة بغداد الغرامية وبطلها العازف أنتيجون".

فكرت حكيمة مليا ثم قالت:

يا ليت جند "كريون" دفنوني.

قال الجند:

لك ما شئت.

أريد أن أدفن في الناصرة.

في الناصرة أو في القاهرة، القبر قبر يا راوي الشؤم.

لما دفنت حكيمة جف الفرات ودجلة، وكاد النيل وملوياً ان يطاوعاهما. لكن ما لم يؤكد أنه ينفع أحد هو هل

حقا إن دموع "أنتيجون" والعازف هي منبع النهرين؟!

Antigone and the Instrumentalist

She was standing on the stage of Victorian theatre stage with her mythical green cloth, royal haircut, and the Nahawand tone voice, resisting injustice of "Creon" the tyrant, begging Gods and followership, and appealing the audience that suffocated the breaths of the wide hall.

I sat on her wedding suitcase behind the cardboard building that stands at the far left, playing a piece of solos of Maqam Saba, by which I was signing for her eternal sorrow certificate. I was watching her movements through a vent which "Errachid" made it, as a window on the building. Her voice came and struck my ears as if it was the first time to hear it. She was resisting "Creon" authority, while I was resisting her eyes authority.

I whispered, between me and myself; I confess secretly and forcibly that I was blind eyesight and insight.

"How did not I notice?"

She replied while she was groaning under the cruel "Creon" soldier's torture: "Indeed, how didn't I notice?!"

"Hakima," was recounting a folktale, and reads some clips from the glorious epic of Baghdad on 'Antigone" grave which was emanated from, while "Mariam" and "Jomaa" were still in their shared grave, awaiting the start of Antigone movement, and wiping away their descending bloody tears.

I said: "How didn't I notice!"

.....

I said: "Here I am attentive!"

.....

I said: "it's too late!"

She said: "The important is that you became attentive."

Her speech was sufficient to let my fingers deceived me and play the most painful clicks of music to my heart. Whenever she raised her feeble voice for complaining, telling, or appealing, my heartbeats rose as well. I could not resist the hysteria I went through. I would have been divulged all the secrets, If was it not for shame. "Ewe" and "Electra" resuscitated from grave, and said: "Oh sister!" they uttered it with a consoling helpless tone.

She did neither care about their request nor about their consolation.

Antigone!

.....
"Ewe," said: "this is a farce!"

Why! Antigone astonishingly questioned.

"Electra," said: "You say things we do not understand."

"Antigone" was playing her role without any indifference, and said: "Oh people! Believe me! I'm filled with his passion, and if houses would be naked get its cement clothes, would be lifted certainly, you will be astonished of what you will find, and see. If ...if..."

The two grave residents submitted her and lifted the cardboard building. I felt like I am truly naked in front the crowd, and so, I let the power of clicks redoubled. And I sang

"Baghdad the legend, ----- Baghdad of peace

Baghdad the triumphant, ----- The pigeon's nest"

The audience applauded the clicks of music, the lyrics, or my voice, or applauded them all, or they applauded her sincere words. Nevertheless, the applause began to dim gradually, and I felt like a visual blame was affecting me, I attached the Oud to my chest, and I made my hands intertwined behind its back, then, I said:

"Oh! People! Don't blame me... My sin and hers bear them "EL-Kaghat", who gathered us in contemporary myths. He thought it was nothing else but a myth. A myth that could not rose into reality; however, you can all notice how truth is mythologized..."

I was interrupted by the Soldiers of "Creon", while they unsheathed their swords, and said:

"Let's take out his heart,

And her heart"

They found no one in favour of them, and whistles became too loud in the hall, accompanied by indecent expressions. It became silent in the hall when Hakima banged angrily on her tambourine. She took off her ruby red burnoose, and kept her transparent black dress, then, she continued her story:

"Oh! It was what it was, in days of yore and in times,

Pleasure was without wings,

And in the garden love roses,

and soldiers in the fight of everyone tries to separate between lovers."

She became silent, because she violated the story's origins, which its editorial says:

"Oh! it was what it was, in days of yore and in times, there was a man fond of theatre, he read Baghdad's myth, and became sick of injustice that exists inside it towards people, He read the myth once again, then, directed it into a play, afterthought; he made Bouchra played the role of "Antigone", and resists the injustice of "Creon", and dressed her sister the blue skirt, and made the word "passion" inscribed on her body with henna. The narrator stopped her, and made her stand in front the people and handed her a jar and a cup. He cut off from the story origins, and told her that her role began..."

"Baghdad... Tipped up!

Stand up!

You abandoned sleep,

to highest extent!"

"Ewe" and "Electra" sang before they returned to their shared grave, the soldiers of "Creon" volunteered and carried out the task. While the audience was aligning to pray on them, the soldiers imprisoned "Antigone", the narrator, and the instrumentalist, and took them through a dark cold crypt towards the Mitsubishi car, and then to a nowhere point.

"EL-Kaghat" said: "Baghdad is in my mind,

And so is "Antigone".

"I am your mind," I said.

"Where is my place?" The narrator said.

I said: "over there on the theatre stage, lead the standing people! And pray them! Tell them the love story of Baghdad and her both heroes; the instrumentalist and "Antigone"."

Hakima, then, thought carefully and said:

"I wished I was buried by soldiers of "Creon"."

"You got what you want," said the soldiers.

"I want to get buried in Nazareth"

"The grave is a grave either in Nazareth or in Cairo! Oh! Hoodoo narrator"

When Hakima got buried; the Tigris and the Euphrates dried up, and so was almost the Nile and the Maoulouya River (Wadi Muluya) to submit them, however, there was no one to confirm or invalidate if tears of "Antigone" and the instrumentalist are the source of the two rivers!



عبارة زائدة

أثبت النص مرفقا بأسئلته على السبورة السوداء المثقوبة في أكثر من مكان. الحصّة حصّة تركيب. كان مطلوباً إلى التلاميذ أن يشطبوا على كل عبارة زائدة. فوجئ بأكسل تلميذ في الفصل يتقدم نحو السبورة السوداء المثقوبة في أكثر من مكان. حمل الممسحة البنية الصغيرة. تراجع خطوتين إلى الوراء. تقدم نحو السبورة ثانية. أشار بسبابته إلى السؤال: "شطب على كل عبارة زائدة."

ودون أن ينبس بحرف مسح التاريخ.

ألقى الممسحة البنية الصغيرة وغادر الفصل، بينما تعالت التصفيقات.

A redundant expression

A text attached with questions written down on the punctured blackboard in more than one place. The course was a course of Syntax. Students were asked to delete every redundant expression. After that, the whole class was surprised to see the lazy student in class walking towards the punctured blackboard in more than one place. He picked the small brown eraser, moved back two steps, and stepped forward towards the blackboard one again. He pointed out with his index finger to the question:

"Delete every redundant expression?"

Erased the date without uttering a single word.

Clapping rose as soon as he put the small brown eraser and then left the classroom.

درس الحب

مخمورا دخل الطفل إلى الفصل. حذق جيدا في المعلمة وقال:
- أحبك.

ضحك الصغار وظلت حنان تتأمله.

كانت المعلمة قد هرعت إلى مكتب المدير. وكان المدير قد هتف إلى الشرطة. سرى الخبر في المدينة:

- طفل مخمور قال لمعلمته أحبك...

عندما حضر مسؤول الشرطة كان التلميذ قد كبر، وقبل أن يقربوا منه قال:

- لم أعد أحبها.

كانت رائحة الخمر لا تزال فواحة من فمه، وكان يبدو أطول منهم جميعا. بينما كان الوزير قد قرر أن

يعدل المنهاج الدراسي وألا يدرس الأطفال شيئا غير درس الحب.

وفي أذن الطفل همست حنان:

أنا صرت أحب الوزير.

A love lesson

A drunk child entered the classroom, then stared well at the teacher and said:

"I love you." The kids laughed, Hanane kept contemplating him.

The teacher has been already hurried to the headmaster office, and the headmaster has been already called the police, the news spread in the city,

"A drunk child told his teacher I love you..."

When the police officer arrived the child has become older, and before they got closer to him, he said: "I no longer love her".

He seemed taller than them all, and his mouth was still stinking of alcohol. In the meanwhile, the minister decided to modify the curriculum and children learn nothing but the lesson of love.

I

Hanane whispered: n the child's ear, and said: "I became to love the minister".

إفحام

بوقاحة مفاجئة، سألتني الشقراء الجالسة في صف الذكور:

- أستاذ، قيل لنا أنك تحسن الرقص.

فكرت في سد فمها بقذيفة تحفظ لي شيئاً من وقاري أمام هؤلاء العفاريت الذين يخفون ضحكاتهم،
قلت:

- هل تريد أن أرقص معك؟

- نعم.

فأفحمتني

Retort

The blonde, who is sitting in the male's row, asked with unexpected impudence:

"Sir, we heard that you are a good dancer!"

I thought over stopping her, so I can save a bit of my veneration In front of the students, who were hiding their laughter,

And I said: "Would you like to dance together?"

Yes-----!

And, ---- confounded me!

□ وقاحة

في الفصل .وبتحريض من الشقراء الجالسة في صف الذكور .سألني أقصر تلميذ في الصف:
.أستاذ، ما الفرق بين المقصور والمنقوص والممدود؟
ارتبكت كعادتي كلما أسأل، استحضرت معارفي وصرت أبين الفرق.
كان القصير يتابع ويتسم، وكانت الشقراء تبتسم ولا تتابع.
وحين انتهيت. قال لي القصير بأن ما شرحت له الشقراء أفيد بكثير مما شرحتة أنا. سألتها. فقالت إن
للأمر علاقة بالرقص، فأفحمتني مرة ثانية.

Impudence

With incitement -- from of the blonde sitting at the male's row -- the shortest student in the classroom asked me:

"What is the difference between the exclusive and the extended, Sir?"

I got confused as usual whenever I am questioned. I evoked my mind and began to explain the differences.

The shorter was listening and smiling and the blonde was smiling and not listening.

When I finished, the shorter told me that what the blonde has explained was more interesting than of what I explained. I asked her, and she said that this must have a relation with dance, and she confounded me once again.

طوفان

على الشاطئ تخلص الطفل من ثيابه. عاريا صار فبدا هزيلا. التقط عقب سيجارة رخيصة وأشعلها. ارتشف
رشفة أو رشفتين.

- أريد أن أكبر. قال لصديقه، وهو يسلمها الثياب ويرسم قبلة على خدها. ويسرع مندفعاً نحو البحر.
- أنا في انتظارك. قالت صديقه

وحين ابتعد، أردفت: -ودادي لك، وتحياتي إلى النورس.

غاب الطفل في البحر. انتظرت صديقه حتى غابت شمس المساء. ولما غابت شمس المساء انتابتها حيرة وقلق
كبيرين. عادت باكية إلى منزلها. سألتها أمها فلم تجبها. مرت سنوات كثر كان الجفاف فيها سيداً لا يقهر. بكت الطفلة
حتى طالت ضفيريته. ولما طالت ضفيريته خطبها ابن والي المدينة.

وليلة الزفاف، اقتحم القصر رجل عار تتبعه مجموعة من النوارس. حرروا الفتاة وعادوا إلى البحر. غضب الوالي
وأمر بأن يصادر البحر من مدينته في الصباح. لكن مع الفجر، اقتحم الطوفان المدينة وحلقت النوارس في فضائها،
وكتب المؤرخون: "قديماً كانت هنا يابسة".

THE FLOOD

On the beach, a child got rid of his clothes. He seemed skinny. He picked up a cheap cigarette butt. Burnt it and took a puff of smoke.

"I want to grow up!" He said to his girlfriend, while was handing her the clothes, and drawing a kiss on her cheek, then run to the sea impetuously.

"I am waiting for you". Said his girlfriend. When he became far away, she said:

"My hearty for you, ----- and, my greetings to the seagulls."

The child was missed in the sea, and his girlfriend kept waiting for him until the sunset; she was anxious and embarrassed, as soon as the evening sun went away, she returned home crying, she did not answer when her mother asked her. Many years passed away when drought became an unbeatable sovereign. She cried until her hair braid became longer. When her hair braid became long, the city mayor's son declared his engagement with her. The wedding night, a naked man, followed by a group of seagulls, broke into the palace. They freed the girl and came back to the sea. The mayor went mad, and he gave his orders to seize the sea from the city in the morning.

However, at dawn, the city was invaded by flood, the seagulls overflowed space of the city, and the historians wrote: "It was a dry land over here in the ancient times!"

فتوى

غضب "قاطوط" لما سمع الخبر. الأمر لا يحتمل التأخير ومملكة القطط في خطر. قط عاش في وسط ميسور يرفض أن يأكل فأرة ويزعم أنه يحبها.

- نقتله. قال قط متطرف.

- نصلبه. قال القط ذو اللحية الكثة.

- نتركه حتى حين. قال القاضي.

قال القط العاشق:

- وأما من هواها فإني لا أتوب.

أما أنصار السلام من القطط والفئران فقد خرجوا في مظاهرة حاملين لافتات ويرددون:

- يسقط الميز العنصري.

- يسقط الإرهاب العاطفي.

- عاش السلام.

- عاشت القطط والفئران.

قالت محامية القط، والتي كانت على علاقة مع فأر بورجوازي:

- أسجل انسحابي.

وأفتى إمام القطط مرغما:

"ينبغي الجمع بين المحبين، وإن كانت بينهما أقدام عداوة في التاريخ".

وكان الإمام كلما صلى يبتهل إلى الله لكي، يوفقه في علاقة عاطفية مع فأرة شرط أن تكون جميلة ومتدينة.

Fatwah

"QATOOT" went mad as he heard the news that the kingdom of cats is in danger, a cat lived in a rich family refuses to eat a mouse, and he claims that he is in love with her.

"Let us kill him", said an extremist cat.

"Let us made him die crucified", said the cat with a bushy beard.

"Let us give him a chance for a while", said the judge.

The amorous cat said: "I will not repent of her love".

The supporters of peace from both cats and rats came out in a manifestation, carrying banners, and repeating:

"No to Racial discrimination."

"No to emotional terrorism."

"Peace forever."

"Peace for cat and rats."

The cat's lawyer which was in a relationship with a bourgeois cat, said:

"I declare my withdrawal."

However, the Imam of cats was forcibly made a fatwa and said:

"We should bring lovers together, despite of the oldest enmity in history that exists between the two."

The Imam, whenever he prays, he asks Allah to fall in love with a beautiful and pious rat.

شاعر حديثي

غضب الشاعر حين أوقفه المكلف بالأمن عند عتبة باب الملهى الليلي وطلب إليه أن يؤدي ثمن تذكرة الولوج. التفت الشاعر يميناً وشمالاً إلى صديقيه. لم يجد منهما مؤازرة. كان يعرفان أنه على ضلال.

رفع صوته زاعقاً ومهدداً رجل الأمن:

- ألا تعرف من تكلم؟؟

- لا.

- أنت تكلم أكبر شعراء الحداثة في الوطن.

ظل المكلف بالأمن ضابطاً نفسه، ثم فور الدم في جسد الشاعر مجيئاً:

- للأسف، نحن لا نعرف إلا شعراء الجاهلية.

A modernist poet

The poet was angered by the security agent when arrested him at the nightclub door and asks to pay the ticket price. He turned left and right towards his both friends, but they didn't support him because they knew that he was wrong.

In an attempt to intimidate the security agent, he said:

"Don't you know with whom you talk?"

"No, ----!!"

"You are talking to the greatest poets of modernism in the country."

The security agent remained calm, then boiled the blood in the poet's body, and replied:

"Unfortunately! "We know the Pre-Islamic Arabian poets only!"

شعور

لم يعرف ما الذي فعله حتى نزلت على خده صفعه الشرطي البدين. تلتها ركلات وسب وشتم... بعدها لم يعد يذكر شيئاً.

على الأرض سقط. أغمي عليه. في المستشفى حين فتح عينيه بثاقل تنهدت زوجته وهمست بصوت مسموع:
- الحمد لله. ثم سألته:

- بماذا تشعر؟

- بالوطنية.

A feeling

He did not know what he did until he had the policeman slap on his cheek, followed with kicks and insults; he could not remember what happened after that.

He fell down on the ground, fainted. In the hospital, as he gradually opened his eyes, his wife took a deep sob, and whispered with a loud voice:

"Thanks God" Then she asked him:

"How do you feel?"

" I feel with Nationalism."

خريطة

أنجز التلميذ تمرين مادة الجغرافيا لوحده. لم يستعن بأحد. هو لا يتقن شيئاً أكثر من رسم خريطة الوطن، وقلب مخترق بسهم في الوسط.

على قفاه، نزلت ثقيلة يد معلم الجغرافيا. فزع التلميذ. سأله المعلم:

- ماذا طلبت منكم؟

- رسم الخريطة.

- وبدون أودية ولا أنهار؟؟

- نعم.

- لم رسمت إذا هذا النهر؟؟

رد التلميذ وهو يمسح الدموع بظاهر كفه:

- هذا ليس نهراً، هذه مدينة تبيكي.

A Map

The student did not ask for help from anyone when he accomplished an exercise in geography, he completed it by himself. He does not master anything better than of drawing a map with a penetrative heart, and an arrow in its middle.

The student was in panic, as he had a heavy slap on his neck by the teacher of geography. Then he asked him:

"What have I asked you to do?"

"Draw the map"

"Have I asked you to draw valleys or rivers!?"

"No --!"

"So, why did you draw this river??"

The student replied while he was wiping his tears with back of his hands:

"This is not a river, this is my city cries".

وديعة

بجدية فرك الرجل أطرافه في الحمام (1). لم يتوقف الدرن فقرر أن يستعين بالكياس (2). قال له:

- "كيسني مزيان" (3).

صار الكياس يفركه وصارت أطرافه تتساقط (4) الواحد تلو الآخر. إلى بيته عاد (5) رجلا بلا أطراف. وفي نهاية الأسبوع عندما حمله أبنائه في قفة إلى الحمام وجد مكتوبا على باب الحمام:

- صاحب الحمام غير مسؤول عن الأطراف التي لا يودعها (6) أصحابها عنده قبل ولوج الحمام.

A deposit

In seriousness, the man chafed his limbs in the Hammam (1). The grubbiness was too much, so he decided to ask help from the "kiass (2)", and he told him:

Would you help scrub my dirt, please!

"Kiyyasni mezyan" (3)

The "kiyas" started to chafe him; however, his parts began to fall down (4) one after the other. He came back (5) home without limbs. In the weekend, while his sons carried him in a shopping bag, he read a notice on the hammam's door:

"The owner of the hammam is not responsible about limbs, people did not deposit (6), before they go into the Hammam".

الفصل الثاني

دراسة : نصوص مختارة

تجليات الكتابة القصصية عند المبدع جمال بوطيب

المبحث الأول: تجليات الكتابة القصصية .1

1. تجليات الكتابة القصصية عند جمال بوطيب

• استهلال

إن الحديث عن تجليات الكتابة عند جمال بوطيب فيه نوع من المغامرة المعرفية والمنهجية، من أجل تبين الظاهرة والعرف الكتابي الذي يمتاز به عن غيره من الكتاب وإن كان يتواشج مع جل المبدعين في العالم الذين يوحدتهم الحرف أكثر مما توحدتهم القضايا والأفكار والمعرفة.

ولا عجب إن قلنا إن القصة القصيرة عند جمال بوطيب قد شكلت انعكاسا لصور صور مختلفة من القضايا الاجتماعية، وما يرتبط بها من جوع وفقر وتخلف وسيطرة الخرافة والجهل على العقلية العربية. وتخلف المرأة، وانعكاس ذلك على كل ما يحيط بها في المجتمع. والحب والعاطفة والوفاء والغدر والخيانة، أي كل ما يميز الطبيعة بشكل عام وتشارك فيه. فكتاب القصة يحاولون إيجاد حلول لتلك القضايا التي في قصصهم، ومحاولة تركيزهم على جانب التوعية في شتى جوانب الحياة المختلفة.

وبعد، فقد شقت القصة القصيرة المغربية طريقها عربيا كغيرها من القصص المتطورة عربيا وعالميا، وترجم عدد كبير منها إلى لغات أخرى، وهي تحمل في ثناياها معاناة قاسية وتكشف الكثير من الأسرار المغلقة المتعلقة بالإنسان والحياة.

فجمال بوطيب قد كسر طوق التقليد والإعادة، وتناول بشكل رئيسي وحتى في لوحاته التشكيلية – وهو الجانب الذي قد يغفل عنه الكثير- وفي أشعاره، الكثير من قضايا المجتمع والصراعات الدائرة فيه. في قالب أدبي قصصي ممتع؛ يكون ساخرا حيناً وناقداً حيناً آخر. ومن بين هذه الصراعات كصراع المرأة وأحققتها في التمتع وممارسة حقوقها، وهو يستهجن ظلمها باعتبارها مخلوقا حساسا تشترك مع الرجل في كل شيء.

والكاتب جمال بوطيب قد نزع أن أنه قد تناول المرأة من جوانب مختلفة في كتاباته، ولعل روايته "سوق النساء" و "خوارم العشق السبع" لشاهد أثر على هذا تناول والاهتمام، من زواج، وطلاق، وعنوسة وترمل، فالمرأة تلد نساء أخريات وما يتبع ذلك من أعباء الحياة اليومية، كتربية الأولاد وتنظيف المنزل وهم الحياة ومشقة العيش والزوج الظالم... كما تناول في قصصه الجانب الحسي والشاعري عند المرأة، فيصفها بموصفات تعلقو عن كل الصغائر.

حينما تتغلف الشخصية بثوب الأمومة أو الزوجة بخاصة؛ فيصف المرأة الزوجة، الأم الرؤوم التي تحتضن الرجل بأفكاره وأحاسيسه لتتبلور تلك المشاعر إلى ثنائية مشتركة ومتفردة في الوقت نفسه، ذلك كان جمال بوطيب في قصصه وإبداعه وكأنه حلقة هروب من وضع مأساوي يحيط به، وإبداعه جمالي بحث يتناول كل ما هو متألق وفريد وسام، ليعلو وينير السماء بعنفوانه وطبيعته المتجردة، وإبداعه يعكس نفسيته، وشعوره بحقيقة لا يمكن نكرانها. وهو يأسه المستميت للوصول لحقيقة الكون وسر غموض الأنثى.

إن الكاتب جمال بوطيب كاتب يتمتع بشخصية خفيفة الظل، يكسوها حس الفكاهة والتسلية مقرونة بالجدية والرصانة في الآن نفسه. وهي نفسها الشخصية الواقعية التي يتمتع بها في الواقع. فتراه تارة يبدع في رسم مشاهد كاريكاتورية تحوي عوامل الإضحاك والتسلية، وقد يحدث أننا نقرأ إحدى المشاهد أن نشعر بالمتعة حقاً ونضحك بملء شفاهنا، لأن القاص استطاع أن ينقلنا عبر أحداث القصة، إلى جو لا يخلو من الفكاهة والمرح والمتعة ولا نستغرب ذلك إذا كنا نعلم أن الكاتب يمارس فن الرسم والتشكيل أيضاً.

ويراوح جمال بوطيب بين الهم الفردي والهم الوطني والقومي الذي يقلق فكر كل إنسان يعيش في هذا الوطن العربي، ونقطة أخرى يجب أن يأخذها الباحث أو الدارس بعين الاعتبار هو أن لا أحد يعلم ما يذهب إليه الأديب في إبداعه أكثر من نفسه، فالقصة تلخص التناقضات في المجتمع العربي، وتبرز الفروقات الحضارية. حتى الإنسان المبدع أو الشاعر الذي لا يطور مفاهيمه اتجاه قضايا المجتمع وتناقضاته، يكون سبباً في ضياع الوطن وسط القشور ويصبح عاجزاً عن القيام بواجبه الحضاري والتحرري على أكمل وجه. وأشير هنا، إلى أن جمال بوطيب قد طور وجدد في أسلوبه في القصص، نحو الواقعية التحليلية، فخبرته وتجربته وتعمقه في حقيقة الناس والحياة جعلته يهتم بطريقة العرض في القصة والتحليل في المعالجة.

ومن أهم العوامل التي أفادت الكاتب في هذا التجديد ثقافته وسعة اطلاعه على الآداب العربية والأجنبية، وسفره المتكرر واغترابه عن أهله وإن كان في وطنه دفعه لتوظيف ذلك في قصصه وأشعاره ورواياته ولوحاته التشكيلية أيضاً.

في القصة نرى الكثير من الشخصيات الثانوية، وقد لجأ الكاتب إلى ذلك ليعبر عن الأحداث الكثيرة الموجودة في المجتمع من خلال قصصه، مثل: الحرب، والحب، وقضية المرأة، والسلطة الذكورية في المجتمع العربي، خيانة الأزواج، والميراث، وغيرها من الثيمات التي تطبع المجتمع المغربي والعربي على حد سواء.

إننا إذا ما أردنا أن نحصي الموضوعات التي قام جمال بوطيب بطرحها في قصصه، وجدناها كثيرة ومتعددة، ولكن الأهم من ذلك، هو كيف تناولها جمال بوطيب في معالجته لقصصه، فالموضوع ليس كل شيء في القصة، إذ أن الموضوعات ملقاة على قارعة الطريق، يلتقطها الكاتب المبتدئ حتى، أو الكاتب الذي استحصت ملكته، وإنما المهم هو طريقة الكاتب في علاج موضوعه وتجليته.

إن أهمية الموضوع ليس كفيلاً بأن يخلق قصة عظيمة؛ فالقصة العظيمة لا بد لها فوق عظمة الموضوع من يد صانع تستطيع أن تبرز خصائصها، وتظهر صفاتها وطاقاتها الكامنة على أحسن وجه. ومعنى هذا أن الأمر يتوقف على عملية الإبداع أو الخلق في القصة، وما يرافقها من موهبة طبيعية وبراعة فنية.

وهذا، بالتالي يؤدي إلى الكشف عن فنية القصة لنتبين خصائصها وأسلوبها وشكلها ومضمونها. فكل ما في القصة القصيرة من وقائع وشخصيات ومعان إنما يهدف إلى تصوير حدث متكامل يخلو بلحظة معينة...ولذلك، فالقصة القصيرة ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل بها معنى الحدث.

إن الكاتب جمال بوطيب يعرض بعضا من العلاقات العامة في المجتمع، ويحاول أن يبرز بعض القيم السلبية التي اعتادها الناس في العصر الحاضر كصفتي التملق والنفاق، من أجل مصالحهم الذاتية، وأوضح أن ذلك أصبح من طبيعة المجتمع، بعدما آلت إليه هذه الحالة الاجتماعية الزائفة وما تبعه من بعد عن الدين والأخلاق، ورضى بالقشور دون اللباب، وهو ما بينه على لسان عديد من شخوص قصصه الذي يحث على التملق والمسايرة والنفاق.

إن هذه الصفات أصبحت من طبيعة المجتمع بتركيبته المختلفة، وهنا، يتم تصوير ذاك التوتر في العلاقات الاجتماعية بين الناس، ما يحكم الناس من التزامات كثيرة، أوقعها تحت وطأة العنصر المادي. فطغت المادة على الأخلاق، والمصلحة الفردية على الصالح العامة، والأنانية على الإيثار، واعتقد أن مرد ذلك إلى الانتكاسات التي أصيبت بها الأمة العربية والانهزامات المتكررة التي ضيعت القيم لدى الأفراد، فيلجؤون إلى الأساليب الملتوية للوصول بسهولة.

1.1 تجليات السخرية

تعدّ السخرية أحد عناصر النثر منذ زمن طويل نتيجة ما تمنحه للنص من إمكانيات إيحائية ودلالات تجعله أكثر غنى وخصباً، ويمكن القول بأن عنصر السخرية يطال كل الأجناس الأدبية نثراً كانت أو شعراً أو مشاهد حركية أو لوحة تشكيلية، أو شخصيات كرتونية أو تماثيل أو مجسمات. فهي كلها تبعث على السخرية حسب سياق ورودها ووقت حضورها في الحياة العامة، وأثناء التداول الشفهي والكتابي.

وتتسم المجموعة القصصية لجمال بوطيب بشعرية التهكم والسخرية والرمزية الموحية، إذ تتحول قصصه إلى خطابات فانطاستيكية رمزية تدين الواقع، وتشخص عيوب الموضوع المعاش بريشة تهكمية كاريكاتورية قاذحة تنقطن منها لسعات نقدية هجومية لادغة في مجابهة الذات، والمجتمع الموبوء والمنحط والعالم المنهك المقهور. كما تصور حالة القهر الثقافي والفكري والاجتماعي والسياسي الذي يمارس على الأفراد والجماعات.

يعتبر جمال بوطيب كاتباً ساخراً بامتياز، فهو يرسم صوراً كاريكاتورية تنقطن بالفكاهة والمحاكاة الساخرة والباروديا والتهجين اللغوي، زد على ذلك، أنه يحسن الهجاء، الموحى المعقلن، والنقد الشعري، وتصويب السهام الطاعنة. كما ويعرف كيف يتحكم في خطاب التلميح والتعريض وتشويه الواقع. وتشريحه وتشخيص عيوبه، بمسبار الفحص والتخييل والسرد الحكائي، الذي يتحول إلى شظايا حارقة ولسعات لادغة تكوي الوجوه والقلوب والضمائر الحية والميتة.

فقد تجد لوحة تشكيلية فنية تختزن من السخرية ما لا يقدر على قوله كتاب وما لا تقدر على تجسيده كلمات وصفحات وكتب، ولنا مضرب أمثال في أولئك الذين اغتيلوا من الرسامين الكاريكاتوريين (علي ناجي مثلاً)، الذي يوشى على السطوة الذهنية والإقناعية التي تمتاز بها الصورة في اللعب بخيال القارئ أو المتلقي والتأثير فيه، لكن يبقى سؤال يحيرنا هو، ما مدى حضور السخرية عند الذين يقرؤون ببصمة أيديهم (طريقة براي)؟ كيف يمكن لهم أن يميزوا بين نصوص تحتوي السخرية دون أخرى، خاصة إذا ما جاز لنا القول بأن النصوص النثرية أو الشعرية تبقى نصوص صامته حتى يستنطقها القارئ، وعملية الاستنطاق هذه لا تكتمل إلا بالعين المجردة، التي تغيب عند المكفوفين أو العميان (البصر هنا وليس البصيرة)، وهل يكفي أن نقرأ له كي يعلم بمواطن السخرية في النصوص؟ وهل القراءة الإبداعية تكون مجردة من الإحساس؟

تلکم أسئلة تظل تراوح المكان يتطلب أمر فك ما استغلق منها باستجواب ذوي الشأن في ذلك، حتى ينقلوا إلينا تجربتهم دونما إضافة منا أو نقصان. ومع أن هذه السخرية كانت حاضرة في مختلف مراحل القصة القصيرة سواء الغربية أو العربية، خاصة أن تيمة السخرية ملك للجميع، خصيصتها أنها تتخذ شكل الإناء الذي توجد فيه، فهي لا لون لها ولا هوية ولا وطن ولا منبت، تلکم هي السخرية تنطق بجميع الألسنة وتتعايش في مختلف المجتمعات وتتكيف مع تنوع الثقافات. وتتطور بتطور الحضارات والأمم وتتلبس أشكال القضايا الإنسانية والكونية.

إلا أنها برزت في هذه المرحلة (أي مرحلة التسعينات ارتباطاً بإصدار باكورة هذا الكتاب القصصية (1995)، وقد يشد انتباه المرء لهذه العبارة "باكورة أعماله" لكن سيكتشف أن الكاتب كما لو كانت هاته المجموعة القصصية تربوا على المائة، لماذا؟ لأن الأسلوب والفنية والمخيال الذي نسج أحداث هاته القصص ينم عن وعي كبير من لدن كاتبها ووجهات نظره لهذا الفن الإبداعي، وهو ليس حكماً قيمياً لهذه الأعمال أو تصنيف للكاتب. ولكنها وجهة نظر تخص هذا القارئ المتواضع، في مواجهة النصوص الإبداعية، حيث لا نتسلح بأكثر من الذوق الذي نحتكم إليه، وهو بطبيعة الحال ذوق شخصي، قد تنقصه التجربة النقدية في استكناه فحوى النصوص المضمرة واستنطاقها.

إنه ليرى إلى كون أن ترجمة بعض الأعمال الساخرة هي المحرض، في حين يمكن للمرء أن يبلور رأياً آخر ويستنتج خلاصة أخرى قد يتواشج مع الرأي السابق أو يتطابق مع هذه الخلاصة أو تلك من حيث كون الظروف المحيطة كانت تستدعي طريقة ساخرة في مناقشة الأمور، إضافة إلى ما يخص السخرية من حيث إمكانياتها هي. ولقد أسهمت هذه الرؤى الساخرة في جرّ عدد من الكتاب إلى ميدانها خاصة في عقد التسعينات لتشكل السخرية تياراً رئيساً في قصة هذه المرحلة ومعظم الكتاب هم ممن عرفوا في مرحلة الثمانينات وإن كان بعضهم لم ينشر مجاميعه إلا في عقد التسعينات. من خلال تاريخ الطباعات المدونة على هاته النصوص القصصية.

وتتنوع طرق السخرية من كاتب لآخر، ويلجأ بعض القاصين إلى المبالغة في حين أن آخرين يتكؤون على المفارقة، وآخرون على بعض الأوصاف الجسدية، وليس المهم أن تحضر السخرية في النص فقط بل المهم أن تترك بصمتها الخاصة بها وألا يكون الإضحاح هدفاً رئيسياً. لأنّ تبثير الضحك في السخرية قد يقوِّض أحد أهم أركان الأدب. فنحن حينما نستدعي مرة أخرى قصة "غفوة" تلك العبارة التي قد تبعث على الضحك "بعده فُصلت عن الدراسة بميزة "حمار" ومنحة لمتابعة الدراسة في شوارع "حكال".

نلاحظ هنا أن السخرية في اتجاهين: سخرية اتجاه الأنا، وسخرية اتجاه الآخر، هذا الأنا الذي يسخر من نفسه ويلقي على نفسه اللوم ويضفي على نفسه صفة "الحمار"، ليزيد من سخرية الوضع ويمزج بين الإضحاح الذي باطنه الحزن والقلق، حينما يعقب الكلام ويقول "ومنحة لمتابعة الدراسة"¹ أي أن هذه الميزة، هي بمثابة عربون على الالعودة إلى فصول الدراسة، وهي قولنا سخرية في اتجاه الآخر، أي تحتمل أوجه مختلفة، إما بالسخرية من القارئ أو المجتمع والدولة. والسخرية من الوضع الإنساني بشكل عام. والحمار "بين مزدوجتين ها هنا نزعّم أنها أقحمتا لأسباب ثلاثة: أولها استحياء الكاتب من القارئ، وعوض أن يقول "حاشك أيها القارئ، فقد عدل عنها بتلك المزدوجتين، والثاني هو أنه لا توجد درجة أو ميزة بهذه الصفة. ولكن أوردتها على لسان السارد كي يعلمك أيها القارئ نتيجة عدم تقديرك للعواقب أو التهاون والاستهتار في مقام لا يليق بذلك. والثالث،

¹ المصدر نفسه.

وهو حاشاه هذه الحمار أن تلصق به تهم لا تمثله. فما ذنب الحمار هذا الحيوان الأليف الذي يرمى بالكسل وهو رمز الصبر والجلد على المشقة والتعب، ويرمى بالغباء مع أن ذلك أبعد منه.

فالكاتب يقول لنا أيها القارئ المحترم. احترم نفسك ولا تضحك من الحمار، حينما أوردته للاستشهاد. لا تصدقي، ولا تهوّر في إصدار الأحكام كما هو ذلك التهوّر واللامبالاة من السارد في التعاطي مع الأمور المعقولة، الذي أدى به إلى الشارع ورمى به (أو رمى بنفسه) في أحضان التيه والضياح الفكرية والمجتمعي. وأن عاقبة ذلك وخيمة، أي من التشرد إلى السجن إلى التشرد مرة أخرى، فتضيع الشخصية ويضيع معها الوطن مادام المواطن هو الحجر الأساس لها.

فيراح بنا الكاتب بين مشاعر متعددة ومتلونة، بين العطف، والحب، والحزن والقهر، والتشفي أحياناً، وعدم الرأفة على الشخصية، وهذه قد —نزعـ ونقول إن القارئ ونوعيته تحدد هذا الشعور. أي؛ من يقرأ هذه القصة؟ هل تلميذ، أو طالب، أو أستاذ، أو قارئ عادي، من طينة الشخصية؟ فكل لن يحدث عندهم نفس الأثر اتجاه الشخصية ومنهم من سيعترض على سلوكه وقراراته، ومنه قرار هجرته من المدينة عله يلقي ما تمناه هنالك. لكن الحنين والهوية تستعصي على الذوبان أو النسيان حينما قرر العودة.

والكاتب هنا قد نقول إنه نجح في أن يجعل القارئ يعيش معه تجربة الضياح والتهيه هاته، وترك له حرية تحديد قراراته. فهو يعلم أنه سيترك أثراً مختلفة ومتنوعة باختلاف وتنوع الشخصية. ونسب الأثر متفاوتة بتفاوت الضرر الذي لحق بكل شخصية من شخصيات القصة (وهنا أقصد قراءها)، على اعتبار أن كل قارئ (شخصية) اندمج وتماهى مع دور السارد وتلبسه. حتى أيقضه من حلم كما أوقظ السارد أيضاً.

إنّ السخرية، إذن، من بعض الأحداث يمكن أن يحمل إحياءات ظاهرها الإضحاك، لكنها تخفي أبعاداً مأساوية تنجح في تصوير الفروق بين حياة بيئتين، ومن ثمة تكشف لنا ماذا يدور في الحياة الاجتماعية وإلى أي مدى يمكن أن يكون البون شاسعاً بين حياة شخص وآخر. إذ تفرض طبيعة حياة كل منهما معرفة جديدة ونمطاً مختلفاً في التعامل مع الشخص. كما تمثل لذلك نصوص القاص جمال بوطيب ومنها قصة " المكافأة "...¹ لا شك أن القارئ سيعلم حينما يطالع أحداث هذه القصة أو (حدثها) أن السارد يسخر من نفسه ويعلم ما تنطوي عليه حيلة ونية هذا الجالس في مكتبه.

إن السخرية تحتاج منا إلى دقة في الملاحظة ومقدرة على إدراك ما بين الأوضاع من فروقات التي من شأنها أن تسهم في تصعيد درامية بعض المواقف. وهذا ما يلحظ جيداً في معظم قصص جمال بوطيب الذي يحرص على الاستفادة من كل معطيات الشخصية لبعث السخرية في متلقيه، منطلقاً من شخصيات يمكن أن نعايشهم، وهو الذي يمتلك مقدرة هائلة على إضحاك متلقيه عبر مجموعة لافتة من الصفات التي يغدقها على شخصه،

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015. ط، 3، ص 196.

ولعلّ هذا قد تواشج إلى حدّ كبير مع نقد مريد لحالات نعايشها على أرض الواقع فيها الكثير من الاجتماعي ومما يخص حيواتنا الشخصية. متوقفاً عند تفاصيل صغيرة قد لا نعطيها الاهتمام الذي تستحقه، وهو بذلك يضع المرء في قلب قصته ويشركه في أحداثها من خلال التعبير عن حساسية جديدة في السخرية تقدم ما تريده بإيقاع سريع.

ففي قصة "إفحام" يعطي لمحة عن السخرية والسخرية المضادة، ففي الوقت الذي أراد فيه أن يسخر من الشقراء من خلال الحوار الذي دار بينها وبين الأستاذ، صارت الأمور على النقيض من ذلك، أي أنهما لم يكونا لوحدهما ولكن أمام جمع من الناس "تلاميذ" مما يعني أن المكان أيضاً له قدسيته وحظوته في الحدث. فالقسم ليس هو الساحة أو البيت أو السجن أو الغابة. كيف نمارس أحيانا طقوسنا التواصلية الشاذة. بمعنى أننا لا نقوم بحركات بذيئة أو متفوه بكلام بذيء أيضاً وغيره، إلى في وضعيات ضاغطة أحيانا، مما يعني أن كل تلك الأمكنة التي ذكرناها تشي بمؤثرات خاصة في توجيه الحدث وتأويله.

ولذلك درجة السخرية أحيانا ترتبط بشكل متين بزمن ومكان وقوعها، فكما يقال "النصيحة أمام الناس فضيحة" أي أن مقام السياق (القسم ها هنا) لا يحتمل النصيحة في مقام معين، إذ النصيحة تتحول إلى سخرية، ولو أن القسم أيضاً هو المكان الصحيح لإسداء النصائح، هذا يعطي ولو بدرجة أقل أو يصور لنا هاته الوضعية من خلال الحوار الذي قلنا جرى بين الأستاذ والشقراء "أستاذ، قيل لنا أن تحسن الرقص... هل تريد أن أرقص معك؟ فأجابت نعم".¹

يتبين لنا من خلال هذا الحوار المقتضب والذي يشكل محور القصة، أن الفتاة الشقراء لم تكن وقحة بالمعنى الذي نتصوره، وإلا كان الكاتب أدرج صيغة استفهامية أخرى تبعث على هذا الشعور أو لكان غير منطوق الحوار فيقول مثلاً "الشقراء: يبدو أنك ترقص جيداً أستاذ / أو سمعنا أنك راقص ماهر/ وغيره من المكافئات اللغوية والتعبيرية التي يمكن استعمالها هنا، ولكن "ورود كلمة "تحسن" وقولها "قيل لنا" هذا إذا استحضرننا في ذهننا تلك الفتاة الشقراء التي ربما قد بدا لها سؤالاً بديهيًا في إطار خلق حميمية مع الأستاذ، ولكن الموقف كان أشد على الأستاذ الذي تسرع في الجواب، فأراد السخرية منها على عكس ما توقعته منه، لذا جاء رد الفتاة مفحماً لتحفظ من ماء وجهها بعدما ضاع ماء وجه الأستاذ.. والأمثلة على ذلك في قصص جمال بوطيب كثيرة ومتنوعة.

إننا نجد الكاتب جمال وطيب في قصة "ذئاب" وقد ترجمناها بمرادفها الإنجليزي بـ "Wolves"؛ يستعرض فيها الكاتب بأسلوب فني بسيط، ولكن بسرد إبداعي متمكن من آليات الخطاب وأبعاده، وبلغته تهكمية تدعو على السخرية من الواقع الاجتماعي والسياسي والعلاقات المتناقضة التي يجملها الزيف والمكر. وقد نرى ذلك متجلياً في عديد من القصص لدى الكاتب بدأ من قصة "غفوة" والشخصية المتشردة والتائهة

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط.3، ص198.

التي حالها هو من حال الوطن ككل حينما يقول: "عافها الجميع وغادرها مهجورة إلا من الناموس..."¹ ويستطرد الكاتب الحكيم على لسان السارد ليبين حال هذه المدينة ومنها باقي المدن بالمصباح الوحيد الذي يضيئ في المدينة فيقول: "تحت ضوء المصباح... افترشت التراب ما دمت لا أملك فراشا ولا مأوى"².

والكاتب في هذه اللقطة كان قادرا على يتجاوز السبب ما دامت الشخصية قد افترشت التراب، ولكن الكاتب يستطرد بعد ذلك ويوغل في قلب القارئ وعوالمه بأن يجعله يتعاطف مع شخصيته، بفعل الاستمرار الناسخ "مادام"، حيث يقول: "ما دمت بلا مأوى ولا فراش"، أي أن هذا القهر الاجتماعي وهذه المهانة مستمرة في الزمن، ليعود ويضاعف من لواعج وأحزان القارئ عبر الوضع الذي آلت إليه الشخصية ومن ثم وضع المدينة والوطن ككل، "لم أكن أتوقع ما حدث...ذهب النور"³

إن هذه الفجأة لانصراف النور وذهابه عنه، كما عن المدينة، أربك القارئ معه أيضا، فهو (القارئ) لم يكن يتوقع أن تؤل ما آل إليه الوضع عبر تيمة الضوء والظلام، والليل والنهار، لكن ما قد يثير الذهن وهو أن هذه الشخصية أحيانا تزيد من فهمنا للحياة وأن نعمل بجهد وكد لنبلغ المرام.

ذلك إن أداة التمني "لو" التي وضعها الكاتب بين مزدوجتين، هي رسالة مشفرة إلى القارئ نفسه كي ينتبه منها، حينما يرد الوضع الذي عليه الشخصية السارد. إنما هو تحصيل حاصل، ذلك أن الشخصية المحورية قد جلبت على نفسها هذا التيه وهذه المهانة. وإنها سبب قهرها بنفسها، ويتجلى ذلك من خلال هذا الحوار الذي جرى بينه وبين الأستاذ في القسم وليس خارجه.

مما يعطينا فكرة على أن السارد لم يكن كذلك حاله، وأن له نصيب من المعاناة بما جنا عليه عقله وسلوكه، حينما أجاب على سؤال الأستاذ عن أصل العالم بتلك التهمكية والسخرية الوخيمة العواقب، حينما قال: "ماذا قلنا عن أصل العالم؟... وبلغة بليدة لا تخيفه عواقب إجابته. قلت الخبز.... ثم بعدها مباشرة فصلت عن الدراسة بميزة "حمار"⁴.

فالكاتب هنا يصور لنا حالة الرشد التي تطبع الشخصية رغم حداثة سنّها. كون إن جوابه عن السؤال كيف يكون أصل العالم هو "الخبز"، ليس جوابا عاديا، بل هو جواب حمال أوجه، ويعطينا لمحة سرية عن قساوة العيش أو -عيش الشخصية- لأنه يعلم جيدا أن أصل العالم فعلا هو الخبز، ولولا هذه المادة الحيوية (الخبز) لا اقتتل الناس ولا انتشرت الأمراض من جراء الفقر الذي سيعاني منه الإنسان، هذا الفقر سيكون على مستوى مناعة الفكر وقيم التعايش أيضا، حينما تنتشر المجاعة ويأكل الضعيف القوي.

¹ قصص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط3، ص13

² المصدر نفسه، ص13.

³ المصدر نفسه، ص14

⁴ المصدر نفسه، ص13-14.

1.2 - تجليات القهر

غالباً ما يرتبط مصطلح القمع بالأسباب السياسية، على الرغم من أن المرء يمكن أن يجد له أسباباً اجتماعية وفردية، ومن الممكن أن يتعرض له المستضعفون من مثل الأطفال والنساء ويمكن أن نجد بعض تجلياته لاحقاً.

وقد نسب القص الذي يخصّ هذا الموضوع (القهر) في هذه المرحلة (مرحلة الثمانينات والتسعينات وتمتد إن شئنا إلى يومنا هذا) إلى حدّ كبير لأسباب سياسية، والقيام بأعمال من شأنها عدم موافقة توجه السلطة، لذا فإن القمع يكون عقاباً من السلطة لفئة ما أو تنظيم قام بأفعال لا تتوافق ومصلحة هذه السلطة أو تلك.

ومن مظاهر القمع: السجن، والخوف الدائم، والعقوبات الأخرى المتنوعة. كما تعكس ذلك قصة "أنتجون والعازف" بحمولتها الغربية التي تعكس مظاهر القهر والاستبداد الذي يطال الإنسان أينما كان وجوده. والقاص جمال بوطيب وظف هذه المسرحية ذات البعد الملحمي تزامناً مع الأوضاع التي كان يعيشها المغرب إبان فترة التسعينات وهو الشاهد عيان على مجموعة من الظواهر الاجتماعية والإنسانية السياسية التي كان يرزح تحتها المجتمع المغربي والعربي.

لكن هذه النظرة المحلية، لم تمنع القاص من أن يستشرف أوضاعاً اجتماعية وثقافية وسياسية مستقبلية تؤثّر لمشهد عربي-كغربي في عمومها، أو أنه يعطينا لمحة تنبئية لما سيكون عليه أو تؤول إليه أوضاع المجتمع(ات)، وكيف أصبحت كما رسم لذلك القاص أو لنقل تنبأ بها منذ زمن، وهو يشهد بنفسه على تلك الأمور التي أتى على توظيفها في أعماله القصصية والروائية. ولخصوصية وضع البلاد العربية على الخصوص إبان مرحلة السبعينات إلى غاية التسعينات، هذه المرحلة التي نشط فيها هذا النمط من القصّ (الذي يصور مأساة الشعوب ويفرج عنهم همومهم) وازدهر بصفته أحد مظاهر الرصد لما حدث، وما يحدث. إضافة إلى محاولته تقديم تأريخ غير رسمي لهموم فردية واجتماعية، بخاصة إذا كان هذا المنع قد مورس ضدّ تنظيمات بعينها لها أدبائها.

ثم بعد ذلك، يتجه القاص جمال بوطيب إلى تصوير حياة الإنسان في المدينة وما يعانيه من صراع فكري ومادي وأزمات عاطفية ونفسية حادة نتيجة طغيان الجانب المادي والشعور بالطبقية الناتجة عن الفقر. وهي هموم تقاسمها ويتقاسمها الشخص العادي كمثله الأديب والكاتب العربي على حد سواء ويعتبر كاتبنا القاص جمال بوطيب من بين الكتاب العرب الذين يؤرقه مضجعهم الفكري والذهني أوضاع شعوبهم، باعتبارهم يمثلون لسان حال هذه الشعوب وينطقون بهومها وقهرها.

ونرى حالة القهر والضياع هذه متمثلة بجلاء في قصة "حلم" كما تشير بذلك أبعاد الكلمة، فالحلم يبقى حلماً، وعنوان القصة هذا وُضع هكذا مفرداً دون إضافة أو قرينة، كأن يقول أو يعنونه ب "حلم عربي"

أو "حلم مغربي" لإضفاء المحلية، ولكن تركه حلما كحق مشروع للبشرية جمعاء، هو حلم وحق لكل فرد على هذه البسيطة، لذلك ترك العنوان مجردا عن الإقليمية أو العالمية، ولكنه تركه متفردا وما تخفيه العناوين من مدلولات كثيرة لإعطائه بعدا كونيا عوضا عن ذلك.

ففي قصة "حلم" هذه يصور الكاتب مأساة اجتماعية تتلخص في الطفل "زكرياء" الذي يجوب شوارع المدينة من أجل درهيمات من وراء بيع السيجارة، بغية تأمين قوته وقوت أمه اليومي، لتقيهما من شر الزمن وغدره، وهي صورة قاتمة ترتبط بالغضب الذي يطال هذه العمر من الزهور، والحرمان من عيش مرحلة طفولية بسذاجتها وبراءتها، وباللانضباطها. لينقل لنا الكاتب صور تكاد تكون متكررة في كل المدن المغربية والعربية بشكل عام، تعكس الواقع المهيمن المير والوضع المتردي لطبقة المجتمع الفقيرة ولطبقة المجتمع أيضا، فيقول:

"...دخل كل المقاهي... لكن لا أحد لم يكلمه أو يشتري منه، فقد كان الرواد يجلسون إلى طاولاتهم وأمامهم عليهم الأنيفة الملونة...."¹

وهذه لوحة فنية تبين لنا بوضوح وشفافية تلك الطبقة الصارخة التي تنخر المجتمع وتؤثت للأسف مشهده الاجتماعي، وهي حالات كأني بالكاتب قد كتب القصة منذ يومين فقط، ما يعكس أن الوضع ما زال على حاله، وإننا نشهد تقدما ملحوظا على مستوى النمو الديمغرافي المتزايد فقط، وتقدم في ارتفاع نسبة الانحطاط الأخلاقي، والتفسخ الاجتماعي، التي ساهمت العولة فيه بأن بخست حتى من التواصل بين البشر الذي أنيط إلى وسيط الآلة، فافتقد البشر إلى تلك الحميمية في مصافحة اليد أو قبلة على خد، أو طببقة على كتف، لتعوض بأيقونات افتراضية جافة، اللهم من بعض الألوان التي يتحكم في ظهورها صبيب الشبكة العنكبوتية، أو قد تبدوا باللون الأبيض والأسود أو قد لا تظهر أبدا.

إننا ميتون بشكل من الأشكال، إننا محنطون تواصليا. وأشار إلى ذلك الكاتب ضمنا. حينما قال بأن يجمع ما يكفيه لقوته وقوة أمه، فهي إشارة إلى غياب الأب، هذا الغياب غير المبرر له، أو تغييب الكاتب لهذا الشخص في القصة وفي الحدث وفي حياة الطفل المحور في الحدث، هل هي طبيعة الكتابة القصصية حتمت عليه بأن يختزل من الشخصيات كما يختزل من الأحداث ودراميتها؟ أم أنه تغييب مقصود يدخل ضمن اللامنطوق في النص؟

كما أنه لم يعطينا إشارة تحيلنا على معرفة موقع الشخصية "الأب" في حياة الطفل، وذكر الأم فقط فهل الأب ميت؟ وإن كان كذلك، فما سبب موته؟ هل مات موة طبيعية؟ أم ميت مجازا؟ أي وجوده كعدمه أو مسجون أو مريض أم أنه على قيد الحياة ولكن لا يعيش بينهم؟ أي متخلي عنه (ما) أو متخلي عنه (مجهول النسب).

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط.3، ص.223.

ولذا فالقليل من القراء من يبلغ نقطة الوصول، ذلك المبتغى من وراء القصة، فهذا الطفل كما أسلفنا حتى سجنائه ما عادت صالحة لمثل هؤلاء النوعية من رواد المقهى. مستعملاً في ذلك الأفعال المضارعة في إشارة إلى أن تحصيل تلك الدرمهمات لم يحن بعد وأنه ما يزال يجوب المقاهي والشوارع، حتى مغيب شمس هذا اليوم الحار. ليستطرد الكاتب بعد ذلك ويقول: "ظهر، وقرب بائع ساندويتشات أحس زكرياء بالجوع فتوقف كثيراً أمام المحل يتابع الزبناء وهم يأكلون."¹، ليعبر لنا عن لوحة درامية حزينة، تجعلك تتمنى كقارئ لو أنك كنت هناك فتطعمه.

أو أنه يقول لك أيها القارئ الكريم، إذا ما صادفك مشهد واقعي كهذا الذي تحزن لأجله (ولا شك أنك مررت به وصادفته، وكنت كممثل هؤلاء الأكلة، لا ينتهون حتى لثيابهم إلا بعدما يفرغون من أكلهم أو يفرغ صحنهم، فكيف لك أن تنتبه إلى الجوع والمحرومين، فعُدل من مبادئك وسلوكك وحسن من بشريتك)، بادر وكن إنساناً فقط. هذا الوضع من القهر والفقر، يجعلك كمتلقي لا تتفاجأ حينما يردف قائلاً: "هذه العياء، وعلى الرصيف جلس يستريح وعيناه مشدودتان إلى الصبية الأنيقة...بحق مدرسية أنيقة. أخرج الولاة وأشعل سيجارة، وحلم ب."

وهذا مشهد آخر يورده الكاتب ليزيد من تعميق الجرح وإلقاء اللوم على الوضع الاجتماعي وعلى الفقر وعلى الوطن بشكل خاص، الذي يحرم بعضاً من أبنائه من أبسط ضروريات الحياة الكريمة، ويعطف على آخرين بكماليات الحياة الرغيدة. فحرمانه من الدراسة، وحرمانه الأكبر من أمن وحماية الأب الذي يغيب في حياته، كفيلان بضياعه. وألا يكون مواطناً صالحاً كما يريد الوطن أو كما يريد لنفسه هو أيضاً.

وقد عُرف غير كاتب بهذا النمط من الكتابة³ وأبدى كتاب عديدون تميزاً خاصاً في هذا النمط، لأن قصصاً عديدة ابتعدت عن الصراخ والمباشرة، كون أنها لم تكن خطاباً مباشراً للقراء (المجتمع)، ولكن كانت تعكس تلك الظواهر الاجتماعية القاهرة (بالإضافة) للأفراد والجماعات. ولذلك سعت أو حاولت توضيح آثار هذا الموضوع، وما أثاره من إشكاليات نفسية واجتماعية تركت بصماتها على حياة الناس الخاصة، بحيث إن الابن لم يعد يتعرف إلى أبيه، مثلما شكلت شرخاً في نفوس كثيرين أصيبوا بحالة قنوط، وباتوا يتساءلون عن جدوى خروجهم من السجن بعد أن أمضوا شطراً طويلاً من عمرهم فيه. ولذلك حاولت أيضاً أن تخرج الفرد من تلك النمطية الفكرية والإيديولوجية. وسعت إلى تحريره من الطابوهات (المتعلقة بالدولة أكثر من الدين)، وإن كان ذلك لا يبدو جلياً وظاهراً حينما قراءة القصة (القصيرة جداً).

وكان هذا المسلك في التعبير قد أضفى على الموضوع أبعاداً خطيرة جعلت منه موضع نيل احترام وعطف من الآخر (القارئ)، حتى لو اختلف مع الرؤية أو تلك، وذلك بسبب الطريقة التي تنوول خلالها، وهي بلا شك طريقة ذكية ومحسوبة. وكانت معظم القصص التي عالجت هذا الموضوع ذات مستوى فني عالٍ وهو ما يجعل

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط3، ص223.

³ جمال بوطيب نموذجاً.

المرء يستعيد الأمل في إمكانية كتابة قصص ذات موضوعات سياسية ضاغطة إنما بأسلوب فني ملفت بتقنياته وتجلياته. وذلك بالاستفادة من إمكانيات الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، إضافة إلى السخرية، والترميز، والأنسنة، والاهتمام بأبعاد المكان.

ونورد مثال لذلك بقصة "أنتجون والعازف"، "Antigone and the Instrumentalist" التي تمتع من الآداب العالمية ومن التراث والأسطورة والخيال عبر تيمة الحياة والموت، لكن هذه الملحمة الأسطورية عصرها الكاتب وجعلها تشترك مع شخصيات، تختلف عنها في الزمن والعقيدة واللغة والهوية، لكنه نجح بأن يجعل كل هذا الفسيفساء من الشخصيات قديمها وحديثها تقف مرة واحدة على خشبة المسرح.

ولا نعلم إن كان الكاتب قد رمى إلى ذلك قصدا أم نحنا رمينا عبثا، باعتبار أن الكاتب أورد اسم المسرح "خشبة مسرح فيكتوريا" بهذا الاسم ودلالته وأبعاده في الموروث الغربي إذ نجد أيضا هذا الاسم "فيكتوريا" في دولة عربية أخرى وهي مصر تحت مسمى: مسرح فيكتوريا كوليدج، وعن أبعاد دلالة الاسم "فيكتوريا" هذا العلم اللاتيني الذي ارتبط بملكة إنجلترا وإمبراطورية الهند (1819-1901م).

لم يكن عبثا اختيار هذا الاسم إلا إذا صُدف أننا غالينا في تأويل الاسم وارتباط اقحامه في هذه القصة، التي ربما الكاتب لن ينفي أو يؤكد صحة ما نقول أو ندعيه، إيماننا منه أن النصوص تعشق الغواية وتمتحن أقدم حرفة في التاريخ بأن تعاشر الأفكار والأذهان المختلفة كما جاء في شهادته القصصية التي افتتح بها هذه المجاميع القصصية "قصص الصبا" بعنوان "على سبيل البوح" شهادة قصصية، حينما قال إنه لن يدافع عنها (النصوص) ما دامت ارتمت في أحضان القراء والنقاد وكشفت عورتها إليهم.

لذلك فتوظيف هذا الاسم الغربي (فيكتوريا) في إشارة -نحسبها كذلك- إلى إيراد الاسم الغربي دون غيره، له مبرراته أو تطلبتة الظرفية الإبداعية التي تولدت منها القصة. مع العلم أنه كان بإمكان الكاتب أن يجعل هذه الشخصيات تلعب على خشبة مسرح محمد الخامس أو غيره من المسارح المغربية على قلتها؛ أو بمسرح يحمل اسم عربيا من بلد آخر، أو أن يجعل الشخصيات تلعب على مسرح ببلد غربي، وبشخص عربية، مادام أنه لا يعكس وقائع -حسب ما نزعمه- ولكن نحن ركنا إلى تفسير ذلك بالبعد الغربي للمسرح وأن المسرح لم يكن يوما ذات أصول عربية كما أن المسرحية نفسها غربية المضمون والمنبت. لكن موحدة من حيث الثيمات التي تشترك فيها البشرية، لذلك صارت صالحة لأن تنطق بكل الألسنة وتتكيف مع كل الألوان الاجتماعية والعقدية، على اعتبار أن الهم والمشارك الحسي واحد بين بني البشر.

لذلك، كان سيبدو نشازا لو أن المسرح عرضت على غير مسرح غربي أو -يحمل اسما عربيا- للدلالة الرمزية على الارتباط والتعلق بين المسرحية والمسرح في مجمله، هذا من ناحية وأما توظيف التراث - وهنا الغربي- من خلال الملحمة التراجيدية المشهورة للمسرحي اليوناني سوفوكليس إنما نحسبها كذلك للدلالة على ارتباط المسرح بالجذور الغربية، من خلال مضمون المسرحية في الأصل، وهو نحسبه، كما يقول الكاتب في

إحدى قصصه، أن تلعب شخوص عربية الجذور عملاً غربياً فيه نوع من الاستطعام من الثقافة والتراث الغربية، كون أن المسرحية تحفل بالعديد من الثيمات والمشاعر والأفكار التي تتقاسمها وتشترك فيها البشرية جمعاء. فهو خطاب يتواشج مع كل الشعوب المستعمرة، فكأنه خطاب "مسرحية" لا لون ولا هوية ولا وطن له، وأن هويته ووطنه ولونه إنما هو الإنسان، منه وإليه، لرابطة الدم التي تجمع البشرية جمعاء. وضد القهر والكرهية والحسد والطمع، الذي يحرق بالوطن (الأوطان) من الأطماع الخارجية وقهر المستعمر.

ويمكن القول إن اختيار الكاتب لهذا اللون من المسرح على ما يبدو يعود إلى ما تتمتع به هذه المسرحية من قيم الخير والحب الذي يجب أن يكون هو الأصل ما بين الإنسانية، فهو من خلالها (كعملية تلقيح) يصور حقبة تاريخية بالمغرب اتسمت إلى عهد قريب بالحكمة والاستبداد وطغيان قوى الجبر والبغي التي تجسد الحكم المستبد والحق المستلب. وفي نفس الوقت يعكس من خلالها أيضاً أوضاع الشعوب العربية المنهكة والمقهورة، ويصور حالة من القهر داخل القهر، كيف ذلك؟ كونه يصور حالة القهر الذي يعيشه المواطن العربي داخل وطنه، ووطنه الذي يعيش القهر من لدن الأوطان القوية. وهو ما يعكس وعياً سياسياً وثقافياً وفكرياً للكاتب أهله كي يستشرف عديد من القضايا في كتاباته، رغم الوسطية والحياد الذي طبعت أعماله، فتجده لا يغالي في مجد أو قدح تيار فكري عن غيره، مما جعل نصوصه لتحيا أعمار طويلة، (ما ينيف عن العقدين)، كونها تولد من جديد مع كل قراءة جديدة، ونحسب أن ترجمتنا لبعض هذه النصوص إنما هي قراءة أخرى ولو بلغة "العم سام" كما يقال.

ولذلك، نجد أولئك المدافعون عما تقوم به القصة القصيرة وتصنعه، مثلما هي تحاول أن تصوّر ما حدث، مما يمكن ألا يسجله التاريخ الرسمي. كقصة "مقام الارتجاف" حينما قال "" ولا أقوى على الإجابة، ف "فاس" " زمن التعميد" تستحضر الدجنيرين وتصلي لهم في قصائد بوح مهيبة.¹، و "بعدها صادرت أحلام" "ريما" و "الجازية" ". إن حضور الجانب السيري للقاص في إبداعه أمر ليس بجديد إذ إن كل نص أدبي فيه شيء من مبدعه بصورة أو بأخرى أما أن يتم التصريح عن ذلك مباشرة وبأساليب عديدة وانطلاقاً من رؤى ومواقف متنوعة. وهذه قد صرح بها الكاتب بنفسه خلال لقاء ثقافي نقدي ولذا يبدو الفصل بين القاص وقصته أمر يكاد يكون مستحيلاً، ولئن بدا في قصص كثيرة أن التخيل قد لعب دوره الذي يجب أن يلعبه، إلا أن الإمعان في القصة يكشف حرصاً واضحاً من القاصين على إثبات أمور من سيرتهم الذاتية.

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 160.

1.3 تجليات الأنسنة

تحضر الأنسنة في عدد كبير من قصص هذه المرحلة من خلال تجليات متنوعة، إذ رصد القاصون¹ عدداً من الحالات التي تعبر عن هموم أفرزتها معطيات الواقع. ويجد المرء في هذا الزخم من التنوع من خلال إعادة بعض الأشياء والموجودات، وضخها بدماء الحياة، وذلك بجعلها تتكلم وتعبر عن آرائها حيث ينمّ ذلك عن رغبة في صنع شيء من التوازن بين أركان حياتية عديدة.

"إن مهارة القاص العربي قاداته (إلى الأنسنة)، قبل أن يكتشفها علم النفس الحديث. فالأنسنة؛ كاصطلاح، تعني نقل صفات الإنسان إلى الحيوان، والجماد، بعد أن (أنس) الطبيعة، والحيوان، وطوعهما من أجل خدمته."² وقد فتحت بعض صور الأنسنة إحياءات دلالية متميزة للقص وأضفت شيئاً من الطرافة عليه، ونمثل لذلك بقصص كثيرة وسنعمد على ذكر بعضها دون غيرها لأنها سمة كغيرها من السخرية تنسحب على جل نصوص الكاتب جمال بوطيب.

فلا يكاد يخلو نص من توظيف هذه التقنيات التي يوظفها الكاتب أيضاً باقتدار وحرفية مبهرين. ففي قصة "فتوى" يصور الكاتب تداخل وتعايش مجتمعات – إن صح القول – مختلفة ومتنوعة ومتضاربة. مجتمع القطط ومجتمع الفئران ومجتمع بني البشر، وهي فعلاً مجتمعات قريبة منا لأننا نتعايش معها ونتعايش معنا، إن بمحض إرادتنا كالقطط التي تشاركنا المأكل والمشرب والمبيت، وكذلك هي الفئران التي تشاركنا كل هذه الأمور التي ذكرناها لكن بشكل غير معلن ومتخفي بمعنى غير إرادتنا.

والقاص جعلنا كقراء نستمتع بقراءة هذا النص حتى كدنا ننسى أننا أمام حيوانات غير (ناطقة) بالمفهوم البشري، ولو لم تكن ناطقة هاته الحيوانات ما أمكن أن تتواصل فيما بينهما وتتوالد وتتكاثر وتربي وتخاف وتسعى وراء قوتها اليومي. فإمكانية النطق من عدمها هو تفصيل بشري للظاهرة، ولو جرى القول بهذا لصار الصم والبكم من البشر حيوانات نتعامل معها كما يتعامل مع الحيوان، وحتى ميزة العقل هاته أحياناً ترفع عن الإنسان، إذا ما قارنا الهول والمصائب التي صار يرتكبونها بني البشر في حق البشر والشجر والحيوان وفي حق أنفسهم. فلم نجد أو نصادف يوماً حيواناً يقتل نفسه أو يقتل فقط لغاية القتل إلا لقوت أو لحق في الحياة لا غير.

ونحن هنا نقول إن اختيار الكاتب لنوعية خاصة من الحيوانات أو الأشياء واستنطاقها هي ليست بمحض الصدفة، ذلك أن كان محدداً في اختياراته لأول مرة حينما أراد الاختيار بين الإمكانيات المتاحة لشخصه ومدى قدرتهم وإطلاعهم على القيام بالأدوار التي ستناط إليهم، وهو محدد أساساً وينبني عليه هذا الاختيار للشخص ووفقته تنبني أحداث أو حدث النص.

¹ ومنهم جمال بوطيب في مجاميعه القصصية وكذلك أعماله الروائية.

² -سحر القصة والحكاية: البحث عن التسغ الصاعد في نصوص حكاية ونصوص قصصية للأطفال (دراسة)، تأليف: محين ناصر الكنان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 73-74.

فالفئران أو القطط والصراع الأزلي الذي بينهما، (رغم ما صار يتداول على مواقع التواصل ووسائل الاتصال الحديثة من أشرطة(فيديوهات) تبين فئران تلاحق قططا؛ وكأن الساعة قد حانت وأن الدنيا على آخرها كما جاء على لسان أحد شخوص قصص الكاتب). إنما هو لتصوير حالة اجتماعية أو صراع طبقي أو إيديولوجي، يسعى أحدهما لإقصاء الآخر، فيلجأ الكتاب وجمال بوطيب منهم إلى هذه التقنية الضاربة في القدم في النثر العربي، وقد سبق وأشرنا إلى ذلك متمثلا في قصص القرآن الكريم. فحين يقول الكاتب: "نقتله، قال قط متطرف، نصلبه، قال القط ذو اللحية الكثة، قال القاضي نتركه حتى حين..."

فهذا الميز والإرهاب النفسي للمجتمع من هاته الفئة أو تلك تقتضي التروي والحكمة في الحكم بينها. يمثله القاضي الذي لا أضمر هذا ولا أدعى على ذاك، وهذه الصور التخيلية تعطي أكلها أكثر من الصور المباشرة المجردة، التي تنجي بالعمل من البعد الإبداعي التخيلي إلى البعد الإرشادي والوعظي، مع العلم أن هاته النصوص في عمقها نصوص أو قصص وعظية وإرشادية أيضا، لكنها كالمسك لا يشتت له رائحة إلا إذا احترق، عملية الحرق هنا كناية عن حرق المسافات التي تفصلنا من المعنى الحقيقي للنصوص.

إن لفت الأنظار إلى ما يمكن أن تحمله الأشياء الجامدة من مشاعر تجاه الناس يوحي بتنبه شديد إلى إمكانية أن يعبر القاص عن بعض الأفكار الجديدة بطرافة وتمييز وذكاء دون الوقوع في مطبات التجريدية. كما يوحي بذلك عنوان القصة أيضا "ذكاء"، "... فكرت الشجرة الذكية قبل أن تخبر صديقاتها بقرارها الخطير: غير معقول، الناس يرموننا بالحجر ونحن نرممهم بالثمر ... غدا ليلا سنهجر المدينة...". ونرى من خلال هذه الأمثلة -لا للحصر- التي سيُنطق (أو يستنطق) فيها الكاتب أشياء وموجودات مختلفة ومتنوعة، فمن الحيوانات من أسد وكلب وذئب وفأر وطيور، أي أنه قادر على استنطاق ما يمكن أن يدب على الأرض، أو يطير بجناحين في السماء، ليعود ليعبث الروح (التخيلية) في شخوصها ويتركنا نعيش عالم غير الذي اعتدناه من خلال استنطاق ما كان ينطق ولم يعد "كالجثة" في قصة "مقابلة" في النعش قابله الشيطان.... اهتز من تحت النعش أطل، ضجر، همس..".

إن الأشياء المؤنسة تريد أن تعبر عن علانقتها بالشخوص الذين يستفيدون منها ويتعايشون معها، ولا تقوم هذه الوشائج على أسس استغلالية بقدر ما تقوم على أسس التبادل. إذ الفرحة متبادلة بين ما يسخر نفسه للإنسان والإنسان لذاته. إن هذه الاستفادة من سمات الأشياء المؤنسة ومحاولة استنطاقها وتقديم رؤاها وأفكارها ينم عن قدرات ملفتة في الغوص في أعماق الأشياء والنطق باسمها مع الانتباه إلى ظروفها دون أن يكون ذلك عبثاً على بناء هذا النص أو ذاك.

وقد امتدّت أيدي الأنسنة إلى التعبير عن أشياء كانت إنسانية تحس وتشعر لكنها ماتت. فبتنا نعاملها دون انتباه بما أنها شيء، كالجثة في المثال السابق، وهذه التقنية في التعبير في القص تدعو الإنسان للتساؤل عن اعتقاداتنا المتعلقة بإحاطتنا فيما يخص هذا الكون، وهل كل ما نعرفه هو الحقيقة أم أن هناك أشياء لا نعرفها؟ والتي لم تصل إلها مداركنا العقلية التي ربما يطالها القصور لأنه ليس من الضرورة أن تكون قد

اكتشفت كل شيء في هذا الكون.

وكون أن أنسنة الأشياء كما سبق لنا ذلك ذكر/ هي حقيقة ثابتة، وإن لم نكن قد وقفنا عليها بأنفسنا أو عاصرناها، ولكن نحن (كقراء عرب ومسلمين بشكل عام)، نؤمن بشكل قطعي أن القرآن لا ينطق عن الهوى، وأن جل ما ورد فيه هو كلام الله، والله سبحانه وتعالى لم ولن يقول عبثاً، ونحن أوردنا هذا الكلام كي نستدل على حقيقة نطق ما نعتبره اليوم مستحيلاً أو معجزاً، كالنملة التي خاطبت النمل (وقد سمعها النبي سليمان) أمرة بني نسلها أن يحتموا ويدخلوا مساكنهم كي لا يحطمنهم سليمان وجنوده. أو من نطق الشجر والحجر وغيرها من مخلوقات الله.

ونلاحظ هنا أن ما يعتبر مشتركاً كبيئة بين مختلف البيئات هو كلمة (مساكنكم)، فالمسكن هو للبشر وللنمل، وهو الموضع أو المكان الذي يسكن إليه كل مخلوق، ولعل في هذه الكلمة ما يوشي على ما قلناه سابقاً، في كون أن البيئات غير البشرية توجد بيئات أخرى، ولذلك جاز لنا نستنتج هاته المخلوقات، ولا نعلم إن كان قد سبق كاتب أو قاص إلى استنطاق مخلوقات (فضائية) من قبل في قصصه أو رواياته، وجعلها تتواصل مع الإنسان، اللهم تلك الأفلام (الخيال العلمي) التي شهدنا بعضها على شاشة التلفاز ولكن يبقى خيال علمياً، ونحن نريد خيال أدبياً.

إن (أنسنة) الأشياء هو واقع حاصل وفعل قائم كما أخبرنا وصور لنا ذلك القرآن الكريم، فאלله جل جلاله، المبدع الأول والآخر، حينما أورد هذه القصص فهي كانت ممكنة في زمن من الأزمان وممكنة في قادم الأزمان)، كما جاء في العديد من القصص، من نطق الحجر والشجر والدواب والأنعام، لذا فالأدباء والمبدعون (البشر) نسجوا قصصهم وأبدعوا في صور أعمالهم على منوال القرآن الكريم والأساطير القديمة والخرافات، لذلك ففعل أنسنة الأشياء والموجودات حاصلة منذ القدم. يبقى الفرق في فنية توظيفها وعبقريتها تضمينها ضمن النصوص الإبداعية.

وكما أسلفنا القول بأن القصة العربية في العصر الحديث قد مرت بأطوار متعاقبة متأثرة بالأدب الغربية في العصر الحديث بعدما تأثرت بالأجناس القصصية الماثورة في أدبنا القديم، وبخاصة جنس المقامة، ثم ألف ليلة وليلة، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان كما يتمثل ذلك في قصة "ذئب" للقاص جمال بوطيب. حيث يجعلها تنطق ويؤنسها، كما لو أنها خلقت كذلك، فيخيل إليك أنها فعلاً ناطقة وعاقلة ومميّزة لأفعالها، وهذه خصيصة يمتاز بها السرد القصصي.

فلا تكاد ترجع إلى الواقع من هول ما تراه وتسمعه حتى يجذبك الكاتب النزق بأسلوبه المشوق والمثير ويثير فيك الإحساس لمعرفة نهاية الأحداث والعوالم الخفية لهذه العالم، الذي يعود فيها الكاتب حلقة الوصل بينك كقارئ وبين هذه الموجودات، وتثق فيه؛ كونه هو وحده الذي يعرف ما تقوله وما تفعله، وهو ما يجعلك مشدوهاً إلى ذلك، إضافة إلى أنه يكسر أفق انتظار القارئ وأحكامه المسبقة عن هذا العالم، بأن تصوير بعض

الحيوانات تتمثل في صفة غير التي تعود لها في الأصل، فيجعلك تعدل عن قناعاتك بمحض إرادتك، لنعود ونؤكد أن الكاتب وهو في خضم التيارات القوية التي تتجاذبه هنا وهناك ظل صامدا ومقتنعا أن الحيات عن الأصل ظلال، والارتقاء في أحضان العبث والمجهول غباء، وأن التمسك بالهوية والعقيدة وفاء. كان يطهر نفسه فيها من درن الأحقاد و يقي نفسه من السقوط في براثن المغالاة واللامعقول.

كما تتجلى عبقرية توظيف التراث والأنسنة في الحوار السلس الذي مهد له ذلك البناء الأسلوبى والفنى الذي تمت عبره عملية السرد عبر الجمع بين مؤثرات القصة، من شخص و غيرها. فنجد "العصفور" و "القفس الحديدي" و "القاضي" و "الجماعة" مشتركون في حوار جماعى ويتدارسون المشاكل والحلول في جو من الإخاء والود، فهى الجماعة "وقالوا إن الأكل وضع بعد... وأسئلهم كانت كثيرة"، وهى هو الشاهد ... وغيرهم. حتى تنسى أنك فى عالم غير بشرى ناطق وعاقل. وهى كلها وهذه لا تتأتى لكل كاتب ولا يتحقق توظيفها فى كل النصوص القصصية الإبداعية التى تبدوا مسرودة بصيغة السهل الممتنع.

وكما هو الحال أيضا ينسحب على قصة "العصفور الشاعر" لجمال بوطيب (ونحن فى هذا البحث نقارب النصوص القصصية للكاتب نفسه، حتى إذا ما غفلنا عن ذكر الكاتب أو المجموعة القصصية "قصص الصبا" فنلتمس من القارئ أن يأخذ بعين الاعتبار ضيق الوقت وعدم تكرار اسم الكاتب أكثر مما يجب أن يكون فى بحث أكاديمي أو غيره) التى ترجمناها بالمرادف "The Poet Sparrow"، فى الوقت الذى ترجمتها الباحثة أسمار ب "The Bird-Poet"، التى تمدنا بصور أخرى متنوعة وتجسد لأحداث تقوم بها بعض الحيوانات مثل هذا العصفور الذى أضفى عليه الكاتب صفة الشاعرى، وغير خاف أن العصفافير تزقزق أو تغرد، وهى بتغاريدها وأصواتها الموسيقية التى تصدح بها فى الأرجاء تسمع كقصيدة أو معزوفة أو مقاطع موسيقية على ما توحى عليه.

فهناك أصوات لطيور تبعث على الحزن أو الفرح، كمثلها القصيدة الشعرية، إلا أن هذه الطيور لا يمكنها أن تقول شعرا، وهذه الأنسنة للأشياء والموجودات، توجد فى غير ما موضع من قصص جمال بوطيب. وقصة "العصفور الشاعر" واحدة وليست الوحيدة من القصص التى تعالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية، المحلية والعالمية والكونية؛ بأسلوب لغوي وفنى ممتع ومتمنع فى الآن نفسه.

هذا العصفور الذى نسبت إليه جميع أشكال التواصل البشرية، من احتجاج وإضراب عن الطعام وغيره ومدى الظلم والقهر الذى تعرض له، (وهو ما أتينا على ذكره فى تجلى القهر وغيرها من التجليات التى تميز هذا الفن. وغيره. وتظهر فيه بشكل جلي) حيث يتكلم القفس الحديدي وهى أشياء لا يمكنها النطق. لكنه جعلها تتواصل فى ودية واحترام متبادلين مع جنس البشر. على اعتبار أن ذلك القفس يحرم العصفور من أبسط حقوقه الطبيعية، فهو لا يعرف للحب أو التزاوج طريقا أو بابا غير باب القفس، الذى يفتح فى أوقات لا تناسب العصفور وتتعارض مع طبيعته البيولوجية، وهو وإن كان يغرد، فلن يبلغ ذلك الشذو الذى يبتغيه أو نبتغيه نحن البشر.

وعلى ذكر البشر نجد القاص قد أورد اسما تاريخيا وضاربا في القدم والتراث، في بعده الأسطوري والديني وهو "سليمان"؛ ونعلم أن سليمان هو اسم يعود للنبي سليمان الذي أوتي منطق الطير كما جاء في سورة النمل: ﴿وَوَرِّثْ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْصُوقَ الصِّيرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْعَظِيمُ﴾¹. ونستخلص من هذه الآية أن أنسنة الأشياء والموجودات قد سبق إليها القرآن الكريم في قصصه عن الأنبياء والأقوام السابقة، فنجد في قوله تعالى في سورة النمل أيضا ﴿حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادٍ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَعَكُمْ لَا يَأْتِيَكُمُ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾².

وهذه تدفعنا بلا ريب إلى هذا التضمين الرمزي لقصص القرآن الكريم، الذي يقدم عبر الأزمنة والأمكنة قصص كونية تخاطب جميع الألسنة والثقافات والحضارات البشرية منذ بدأ الخليقة إلى يومنا هذا. حيث تحكي قصص الخلق وقصص الإبداع التي تنزه بها الله عن سائر مخلوقاته، فهو المبدع الأول والآخر، وهذه الصفات التي صار المبدعون يلصقونها بالأشياء غير الناطقة والجامدة وبالأشياء الناطقة وغير العاقلة من أجل إضفاء المسحة الخيالية والتخيلية على العمل، ليكسب تلك الرونق والجمالية الإبداعية التي تغيب عن النصوص المباشرة والوعظية (ولو أن القصص تبقى نصوص وعظية وذات بعد إرشادي توعوي في بعدها العميق) إلى جانب حضور المتعة والتسلية المواكبة للأحداث والمواقف التي تختزنها النصوص القصصية في بعدها الظاهر.

¹ قرآن كريم، سورة النمل، الآية 16/ ورش عن نافع

² قرآن كريم، سورة النمل، الآية 18/ ورش عن نافع.

1.4- تجليات التناس:

إن الكاتب جمال بوطيب وظف هذا الرمز الاسم (سليمان) لسطوته الضاربة في عمق الإنسان، لكونه . سليمان . اسم نبي؛ أتاه الله من فضله ما لم يؤتى لغيره من العالمين، وتوظيف هذا الاسم هنا ليس عبثاً وإنما عن وعي ونية مسبقة من الكاتب، فهذا التشبع العقائدي . ولو لم يفصح عنه الكاتب . يبدو ضارباً في العمق في التربة التي نشأ بها، وقد عكسه أو أفصح عنه من خلال توظيفه وتضمينه للموروث الديني والاجتماعي - المغربي- في أعماله القصصية.

وهذا التوظيف جاء أيضاً من حيث أن الوسط الذي ينتمي إليه الكاتب - ونقصد به الأسري في بعده المحلي والوطني - قيد من حريته- أي ليس بشكل اضطراري- ولكنها قيود تدخل في محكم الفرض العين، إذ رغم الزواج الذي يعيشه الكاتب ما بين أسرته الصغيرة أي القرابة الدموية، وتكلم هنا في لحظة سابقة في الزمن، ونحن نعي ما نقصد بتعبير الأسرة الصغيرة، (ونزيل اللبس عن هذه العبارة، لكون الكاتب كان أعزباً حسب ما تورده السيرة الذاتية له، باعتبار زمن كتابة هذه النصوص القصصية)، وأسرته الكبيرة - الأسرة الأدبية، التي كان يمارس فيه طقوسه الإبداعية بكل حرية وانفتاح لكن . دوماً . تحت رقابة قوية وصارمة تقيده في الامتثال لأوامرها واجتناب نواهيها، ألا وهي الرقابة الدينية.

لقد استقر استعمال التناس في هذه المرحلة بعد أن ازداد وعي القاصين بأهميته وبعد أن كشفت استعمالاته السابقة ما يتركه من آثار في النص الأدبي، وبات حضوره في قصص كثيرة حضوراً محسوباً بعناية، وتعددت طرق استعماله وغدا له أنواع يمكن أن تدرج تحت عنوان ما يدعى بالتناس الامتصاصي. وبرزت بعض المجاميع التي عدته عنصراً رئيسياً تبنى به القصة وتم استحضار مجموعة من الرموز الذين لهم مكانة خاصة في الفكر العربي ليتّم توضيح كيف يمكن أن تكون أحوالهم في هذا الزمان، وهم الذين يرمزون لمجموعة قيم سامية كالعدالة والشجاعة والفروسية.

ولا شك أن القاص جمال بوطيب قد احتكم إلى هذا العنصر وتوظيف هذه التقنية في عديد من نصوصه، كقصة "بطون"، "قال الطفل التغلبي..." ثم "قال الطفل العبسي"¹. فالكاتب يوظف هذه التسميات العربية الضاربة في التاريخ؛ وهي قبائل عربية كبيرة ما قبل الجاهلية، واختياره هاتين القبلتين ونسبتهما للطفلين، يحيل لنا على عقب التاريخ العربي. وما صاحبه وتلاه من البطولات والانجازات والفتوحات، من قبيلة بني أسد وقبيلة بني حمير وقبيلة تغلب، وقبيلة بني عبس، وهي بطون القبائل التي تواجدت منذ لآلاف السنين، وهو العنوان الذي ارتضاه الكاتب لقصته "بطون" هذا بالإضافة إلى حضور النخوة العربية عند الكاتب والاعتزاز بانتمائه العربي، كما يجسد ذلك توظيفه للأسماء العربية القديمة مثل صهيب وعروة وقيس وغيرها؛ التي تحمل في طياتها نكهة الماضي العريق والأصيل.

كما نجد هذا التناس أيضاً من خلال استعمال أسلوب القرآن الكريم وتوظيفه بطريقة فنية سلسلة،

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط3، ص 237.

وهي أمثلة كثيرة على ذلك في نصوص الكاتب القصصية، وقد سبق أن أشرنا إلى بعضها، كما في قصة "ياسين والوادي"، لكن جده الذي دمعت عيناه "وابيضت من الحزن"¹ في تناص امتصاصي للآية القرآنية الكريمة من سورة يوسف، إذ يقول فيها الله جل جلاله "﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَىٰ عَلَىٰ يَوْسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾"²، وهنا ما يؤكد هذا التناص أيضا أن الذي ببيضت عيناه هو الشيخ (الجدة)، كما هو الحال في سورة يوسف (النبي يعقوب)، وغيرها من أشكال التناص وأنواعه التي تحفل به قصص الكاتب جمال بوطيب. ومع أن التناص في معظم تجلياته كان تناساً فنياً إلا أن الأمر لم يخلُ من استعمالات تشير إلى حضور ناتئ له لم يتمكن الكاتب من إدماجه في النص بصفته بنية من بنى القصة.

إن ما يلاحظ في كتابات جمال بوطيب ذلك الحضور اللافت للوازع الديني. الذي نشأ وترعرع فيه، رغم قصر زمنه (أي أوقات الغواية الإبداعية؛ التي كانت تشكل أكبر مساحة في حياة الكاتب كما قلنا زمن كتابة النصوص)، إلا أنه كان لقاحاً كافياً لأن يقيه من الارتدادات الفكرية والأيدولوجية التي عصفت بالكثير آنذا وما زالت، فظل وفيها لمبدئه وأخلاقه ذات البعد الكوني، من عقيدة ووحداية، وعدم تجاوزه لمبادئ اللياقة اتجاه المجتمع أو الوطن بالتجريح أو الذم. فكان ينتقد المجتمع والعادات والموروثات التي تقل وتبطئ عجلة الرقي والتقدم والازدهار الفكري والاقتصادي للأفراد والوطن.

إنها المبادئ التي تمثل دينه ودين أسرته ووطنه، وقاوم كما قلنا رغم موجات الفكر الضاربة والعواصف الفكرية النازية التي اقتلعت مبادئ عديد من الكتاب والمثقفين وجرفتهم إلى حفرها العميقة جدا والموحلة إلى هاوية العبث، فما عادوا استطاعوا الرجوع أو المكوث فظلوا ماكثين في نصف الطريق.

وهذا التمسك بالمبادئ الأساسية أو الأخلاقيات كما يراها الكاتب تتجلي في عدم مسه بالمقدسات الدينية الإسلامية أو المسيحية أو اليهودية، في احترام تام للأديان وتبادل الثقافات، ويمثله في غير ما موضع من قصصه، ولكن نستحضر هنا قصة العصفور الشاعر، وإيراده لاسم سليمان، والعصفور عنوان القصة، لكن يبدو إلى هذه اللحظة أمراً عادياً لكننا ما أثار انتباهنا هو عدم قدرته على إنطاق ما هو ناطق في الأصل، أي أنه لم يجرأ على إنطاق "سليمان" نظراً لهيبه من ثقل الاسم وحمولته في المعتقد الديني والفكري للأديان كلها، رغم علمنا بأنه إنسان ويتكلم، ولكن الكاتب تحرى ذلك بدرء الشبهة عنه بأن جعل شخصية أخرى وهي غير معروفة أيضاً تتكلم أو تستشهد به فقط، وهي درجة أكبر في تحري الشبهة، بأن جعل الشخصية الثانوية مجهولة الهوية حينما قال: "وحين صارت قاعة المحكمة فارغة، تقدم الشاهد الذي رفضت هيئة القضاة السماع لشهادته.....صدقوني أنا الذي شهدت وفاة أكثر من عصفور.....ولو لم يمت العصفور...ولو لم يمت سليمان لتأكدتم من صدق قولي"³، وهذا ترميز آخر يوظفه الكاتب قد نزع أنه كمثل الذي يتبرأ من هذا الشخص هو أيضاً، بحيث لا يمكن لأحد أن ينقل عن سليمان أو عاشره شيئاً باستثناء قصص القرآن الكريم. وهذا ما ينأ عنه الكاتب بنفسه.

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 194.

² قرآن كريم، سورة يوسف، الآية 84. /ورث عن نافع.

³ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 20.

(المبحث الثاني)

**المقدرة الكتابية عند جمال بوطيب
من خلال توظيف الأدوات الفنية للكتابة القصصية**

1. المقدرة الكتابية عند المبدع جمال بوطيب من خلال توظيف الأدوات الفنية للكتابة القصصية

1.1 - الأسلوب .

إن أدب القصة القصيرة عند جمال بوطيب سواء بالدراسة أو الترجمة تقودنا إلى دراسة وتحليل الأدوات الفنية في مجموعته القصصية "فصوص الصبا" البناء والشكل والشخصيات والزمان والمكان واللغة والحوار، للاطلاع على المستوى الفني والتقني الذي وصله الكاتب.

ودراسة القصة لدى جمال بوطيب، تظهر أن حجم القصة جاء متوسطا، فالحجم لا يصل إلى عدد كبير من الصفحات لدرجة أن يمل القارئ من قراءة القصة، ولا كان الحجم صغيرا إلى حد أن يقرأه القارئ بدقائق معدودة، فالحجم في القصة جاء متناسبا، وإن كان لا يهمننا الحجم بالدرجة الأولى، وإذا قال قائل: لا علاقة للحجم بالملل في قراءة القصة. فإن ذلك يعتبر قرينا للنوع الأدبي الذي ينتجه الأديب.

أقول هنا، أننا لا نستطيع الفصل ما بين الشكل والمضمون، إلا أن الشكل في معظم القصص ممتزج ما بين السرد الوفي والحوار، أما المضمون، فقد استطاع الكاتب أن ينقلنا إلى جوانب عمله الفني عن طريق امتلاكه للأدوات الفنية، وقد نجح بالفعل في تصوير الحالات النفسية لأبطاله.

كما أن بناء القصة عند جمال بوطيب متنوع، يستخدم فيه التقنية الفنية والقصصية، للتعبير عن مجالات الحياة المختلفة، واستخدامه للحوار مع الشخصيات جاء بأسلوب خال من التعقيد، شفاف بعيد عن التكلف، فأسلوبه يمتاز بالبساطة في التعبير ما جعل قصصه مشوقة، وشخص القصص لديه، ينتقهم ليقوموا بأدوارهم، وبالتالي يؤثر تأثيرا إيجابيا في منحنى القصة لديه.

إن تنوع جمال بوطيب في الأسلوب، يقودنا إلى التنوع في عملية الحوار والسرد ومحاكاة الشخصيات لأنفسهم... وهذا التنوع في البناء القصصي يعطي القصة روحا فاعلة مؤثرة في نفس القارئ. ويقطع بوطيب الحوار بالسرد القصصي المملوء بالعبارات الشعاعية وبالصور الجميلة الموحية.

كما أن أسلوبه في الكتابة متنوع يعتمد التلميح أحيانا والتصريح أحيانا أخرى، أما التلميح، فإن القارئ يحس به من خلال النص الذي يكشف أبعاد صورة الشخصية الخارجية. وفي بعض الأحيان، يركز بوطيب على الأسلوب الاستفهامي عن طريق الأسئلة الإنشائية، والاستنكارية والتعجبية، فضلا على اعتماده الأسلوب السرد القصصي. والسرد عند بوطيب، عامل من عوامل تسريع الأحداث، وإعطاء فكرة للقارئ، عن الشخصية.

وعند النظر للمجموعة القصصية، بشكل عام، فإننا نلاحظ أن الكاتب، كان مختلفا في تحليله لشخص، فكان بعض الحوادث مرسوما من الخارج، "كأنما شخصياته مصمتة تتلقى ما يحدث لها دون كبير انفعال مما لا يتناسب وما تمر به من تجربة قد يكون القارئ أكثر انفعالا بها بالرغم أنه مجرد قارئ.

واهتم جمال بوطيب بالسرد الذي ركز من خلاله على الوصف، الذي يعطي تصورا عاما عن مغزى القصة والظروف المحيطة بالشخصيات. كما انتقى التقنية الفنية في القصة القصيرة، وقد كان يلجأ إلى الصدف من أجل تبرير الأحداث والمواقف. إن هناك خاصية في قصص جمال بوطيب من ناحية الشكل، فهي تبدأ من لحظة الزمن الحاضر، ولكنها ما تلبث أن تترد إلى الزمن الماضي لتستأنف تتبعها لما جد من أحداث. فالبداية هي دائما نقطة الالتقاء بين الماضي والحاضر. ولعل هذه التقنية التي يؤديها هذا الشكل في القصص، تبين للقارئ وتكشف له عن الفكرة التي يؤديها هذا الشكل. فالقصة تكشف وتعرض الموضوع ثم تقودنا للأسباب ثم إلى النتائج.

لم يلجأ الكاتب إلى طريقة الوعظ المباشر في قصصه، إلا ما نذر. وتبين مما سبق أيضا أنه يجب ألا تظهر فلسفة الكاتب ووجهة نظره في الحياة والمجتمع بهذه الطريقة الرخيصة المبثذل، طريقة الوعظ المباشر والدعوة المفضوحة. ولكنه يستنتج بوجه عام من اتجاهه في اختبار الحوادث والأحداث، وتنسيقها وتطويرها، وفي خلق الشخصيات وتفسيرها، وإلقاء الأضواء الكاشفة التي توضح الجوانب الخفية منها.

ومن هنا أرى أن الكاتب ركز على مغزى القصة، الذي تنبه له من خلال القصة، ذاتها، وهذا المعنى تنبه له الكاتب ويسعى إليه ويلخصه عادة في نهاية القصة، ويكون المغزى عبارة عن عظة أخلاقية أو رؤية يستنتجها القارئ من الخاتمة، وبوطيب حرص على تبين المغزى الذي هو الهدف في النهاية، حيث إن أغلب النهايات تتعلق بالناحية الاجتماعية والوجودية للإنسان بشكل عام.

إن الأشخاص في القصة القصيرة، عنصر هام جدا، في نجاح العمل الأدبي، الذي هو إنساني وبالتالي، يؤثر في الإنسان، ويتأثر الإنسان به، ومن خلاله، ولذلك، فإن نجاح العمل القصصي، يعتمد على قوة تأثيره في القارئ "المتلقي"، ويبدل الكاتب من الجهد الكثير من خلال توظيف وانتقاء لغة شاعرية أو درامية في سبيل تحقيق هذا التأثير في القارئ والوصول إليه. ولهذا فإنه يعمل على انتقاء أشخاص قصصه، بعناية، وتركيز، ودراسة، ليكون لها أثر واضح، في معالجة قضايا الفرد والإنسان بشكل عام.

"والأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معا. فلا مناص، إذن، من أن تحيا الأفكار في الأشخاص. أو تحيا بها الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، على حسب ما يهدف إليه الكاتب، في نظرته إلى القيم: وفي أغراضه الإنسانية ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني. وهذا المظهر النفسي أو الاجتماعي، يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه."¹

فالأشخاص في القصة، لم يضعهم الكاتب لمجرد الصدفة، أو بلا هدف، إنما وجدوا من أجل ربط الأحداث مع بعضها بعضا، وفي ربط علاقة الأشخاص بمغزى القصة. "وعلى الكاتب أن يجعل شخصياته نابضة بالحياة في ذهن القارئ، أي لا تكون مثل قطع الشطرنج يحركها حسب مزاجه وتفكيره هو" والقاص لا يستطيع أن يجعل الأفراد بعيدين عن تفكيره ذلك، لأنه يكتب من أجلهم، فيرسم تصرفاتهم وأفعالهم بكلماته ولغته، ويدعهم يتكلمون ويتحركون، فالقصة، انعكاس لواقع الإنسان، الفرد، في المجتمع، وإن كان الكاتب يتحكم بالحدث واللغة. ويبين جمال بوطيب في قصصه الملامح العامة، للشخصية الإنسانية في القصة، فيصفها ويصورها، وتعطي القارئ صفات هذه الشخصيات الخارجية والداخلية.

إن تصوير الشخصية يحتاج إلى دراسة واسعة لعلم النفس والمنطق والاختلاط بأنماط مختلفة من الشخصيات في الحياة، إذ لا يمكن للكاتب أن يصور الشخصية الإنسانية في القصة إلا إذا كان عالما بأسرارها، ونحسب أن كاتبنا قد أكسبه الدربة والمراس المسؤوليات التي أنبسطت به هذه الملكة والحدس في تعرية عدد من صفات الشخصية التي يصادفها.

¹ النقد الأدبي الحديث، تأليف: الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، يونيو - 2005، القاهرة، 562.

وقد تكون روعة القصة وقوتها، نتيجة لمقدرة مؤلفها في رسم الشخصيات، التي لا تشذ في ملامحها عن الشخصيات الإنسانية المعروفة، إلا إنها تعكس لنا بعض الخصائص المشتركة في الجنس البشري. فالكاتب، يتدخل في رسم شخوصه بحسب ما يراه مناسباً للتعبير عن الهدف والمغزى الذي يود الكاتب التعبير عنه من خلال القصة.

وتعتبر الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة؛ منها أن هناك ميلاً طبيعياً عند كل إنسان، إلى التحليل النفسي ودراسة الشخصية، فكل منا يميل إلى أن يعرف شيئاً عن عمل العقل الإنساني، وعن الدوافع والأسباب التي تدفعنا إلى أن نتصرف تصرفات معينة في الحياة، كما أن بنا رغبة جموحاً تدعونا إلى دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثير.

وهذه الرغبة هي التي تثير تفكير القارئ لمعرفة الشخصية، ومحاولة الكشف عن أفكارها وتصرفاتها الظاهرة والباطنة. ولهذا "يلفت الكاتب النظر إلى إحدى شخصياته، حين يعتمد إلى تحليلها بدقة، مبيناً خصائصها ومميزاتها، واصفاً أخلاقها وتصرفاتها، لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ويحصيها، حتى إنه لا يدع للقارئ مجالاً للمشاركة الذهنية، ويكتفي بأن يفتح أمامه مجال المشاركة الوجدانية، وهنا يكتفي القارئ بتحليل هذا الوصف، بتمعن ودقة، ليكشف لنفسه عن أسرار هذه الشخصية ويتعمق في تكوينها ويفهمها. وكثيراً ما يتشبه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها دون أن يشعر، وهو منذ اللحظة التي تقع فيها من نفسه موقعا حسناً، يبدأ بمعايشتها والسير معها، وهو يشعر بشعورها ويحس بإحساسها، ويعتبر نجاحها أو إخفاقها نجاحاً أو إخفاقاً له. فالقارئ يقف موقفاً نفسياً مع شخصيات القصة أو إحدى هذه الشخصيات ويتأثر بها إيجاباً أو سلباً.

وهكذا؛ فإن الكاتب يقودنا عبر مجموعته القصصية ليقوم برحلة في نفس الإنسان، حتى نصل إلى طبقاتها الجيولوجية البدائية بما فيها من جنس وغريزة ووحشية خلال تعبيره الشعري المتدفق عن رؤى هذا العالم الخارجي وما يقبح به من عاطفة وانفعال وشهوة. "ورغم أن هذه الشخصية أو تلك تختبئ في داخلها الكثير من الانفعالات والأحاسيس، فالقاص مطالب بالابتعاد عن الأحداث التافهة التي تخص الشخصية، بأن يركز على الأحداث الرئيسية التي تبرز معالمها ومعانها."¹

إن قضية خلق الشخصيات وما يصاحبها من تمثيل للواقع إنما ترتبط بتجارب الأديب ومعايشته لهاته الأحاسيس، وهذا كما أسلفنا لا يجيز له أن يأتي على ذكر كل شاردة وواردة في الحياة اليومية التي لا علاقة بقضية. الرواية. في القصة أو مضمونها، وذلك هو الفرق بين الإنسان العادي والإنسان في القصة. "الحياة اليومية أيا كان حقيقتها، تتكون فعلاً من حياتين: الحياة في الزمن، والحياة بالقيم، وسلوكنا يخضع للثنتين."²

¹ القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، تأليف: مصطفى علي عمر، بدون ط، بدون تاريخ، ص 14.

² أركان القصة، تأليف: أ.م. فورس، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، الناشر: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960، pdf، ص-37.

وأشار عبد الله رضوان إلى أهمية اللغة في القصة القصيرة بقوله: "إن لغة القصة القصيرة الحديثة بسيطة التركيب، ولكنها مدهشة في الإيصال، هي لغة ذات جملة خبرية، قصيرة، تبتعد قدر الإمكان عن النعوت، وعن التسيب في الانسياق اللغوي المتدفق دون رادع، وهي ترتبط كذلك بالشخصيات ومستوى وعيها ارتباطاً حثيثاً. بعكس اللغة التعبيرية التي تعتمد الموقف أكثر من اعتمادها على الشخصية،"¹

وقد يلجأ بعض كتاب القصة، إلى استخدام اللغة العامية في كتابة القصص، وهذه القضية شغلت الكثير من الأدباء والنقاد والدارسين، فلا يجوز أن تدخل العامية في الأسلوب القصصي، إلا في المواقف الحوارية، فالكاتب الذي يلجأ إلى طريقة السرد المباشر، أو إلى الطرق الفنية الأخرى، لا يحتاج إلى لغة عامية، ولا أن يعرض قصته ويصف حوادثه بمثل هذه اللغة. ولكن أكثر الكتاب يلجؤون إليها في الحوار، لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية. وهنالك كتاب يؤثرون أن ينطقوا بالشخصيات، في مواقف الحوار والمناقشة بلهجتهم الطبيعية الخاصة، وهنا، نلاحظ أن جمال بوطيب لجأ إلى هذا الأسلوب، ليعيش القارئ في جو من الواقعية، التي تبرز المشاكل والقضايا المطروحة.

واللغة -عند جمال بوطيب- أداة طيعة، في التعبير، تكشف عن مقدرتها الأدبية والفكرية، وهذا ما نلاحظه في تصوير الأحداث، وهو لا يركز على اللغة لذاتها، وإنما يتخذها وسيلة للتعبير عن مجرى الحدث والانفعالات النفسية لدى الأشخاص، كما أن لغة الكاتب لغة سهلة غزيرة المعاني، لا يهتم باللفظ بقدر ما يهتم بروح اللفظ الذي يجلو المعنى المراد، فكانت عباراته دقيقة ومعبرة، تصور الأحداث والأمكنة وترسم صورا للشخصيات من الخارج، ثم تدخل إلى أعماق الشخصية لتبين ماهية الشخصية وفكرها وانفعالاتها.

ولعل المقدرة الكتابية لدى جمال بوطيب، جعلتنا ننكب على قراءة مجموعته القصصية والأعمال الأدبية الأخرى. دونما تكاسل، ذلك لسهولة اللغة أولا -وإن كان بعض القصص مغرقة في المجاز والاستعارة- وللأسلوب الأدبي المشوق الذي اتبعه الكاتب في قصصه، ثانيا.

ويتعامل جمال بوطيب مع الأحداث والشخوص، وعناصر القصة الأخرى، تعاملًا ناتجا من فهمه لواقع الحياة المعاش ومن وحي تفكيره، وهو لا يقحم ذاته إقحاما في تسيير الأحداث والشخصيات بل يترك المجال لشخوص القصة. والحوار - عند جمال بوطيب - مسخر لخدمة الحدث، وهو أيضا ينقل رأي الكاتب في أي أمر، وهو لا يفرض علينا رأيه بل يترك الحكم للقارئ، ويوضح رأيه عن طريق السرد الذي يستعين به في ذلك.

¹ البنى السردية، تأليف: عبد الله رضوان، بدون ط، بدون تاريخ، ص 85-59

فالكاتب يعطي للشخصية، حق التعبير عن ذاتها، وبما أنه يدير أحداث القصة، إلا أنني أراه لا يضع حداً أو حاجزاً أمام الحدث، ولكنه يسيره وفق منطق سديد، قادر على التخلص من مأزق الحدث-إن وجد- وتلك نقطة تحتسب للكاتب. وهو - مع ذلك - لا يتدخل في مجرى الأحداث، تدخلا جارفاً، مؤثراً على فنية القصة، بل يوفق ما بينها وبين الأحداث التي عايشها.

ومن ذلك، نلمح أن جمال بوطيب صاغ أحداث قصصه من الواقع، دون أن يعيش ذلك الواقع، بحذافيره، فكاتب القصة يحاكي ويصور حدثاً لا يشترك هو فيه بطبيعة الحال. ولذلك من الخطأ أن يفرض على شخوص قصته، لغته التي يجب أن يكتب بها، فكلما كانت اللغة التي يصوغ بها قصته أقرب إلى طبيعة الحدث الذي يصوره كلما كان ذلك أفضل، ومن خلال ذلك نلاحظ علاقة اللغة مع الأشخاص والأحداث. فاللغة هي الوعاء الذي نصب فيه جملة العلاقات الاجتماعية، والنفسية، والتقنية، والخط المستقبلي المطلوب.

ويتقن جمال بوطيب لغة التعبير، وينتقي الألفاظ الدالة على الحالة النفسية للأشخاص، والتركيب اللغوي المعبر عن ماهية المكان وخصوصيته. ولا ريب أن القاص متعمق في أدق تفاصيل الواقع الشخصي للإنسان وما يعترض له من عقبات، وهو يقود الحوادث بخبرة عملية، وكأنه عايش الأشخاص وتجربتهم بفنية رائعة، فيغوص في أعماق الإحساس الإنساني وتصويره.

ويميل جمال بوطيب، إلى استخدام لغة السرد التي يتقنها جيداً، عن طريق استخدام الأسلوب الروائي - ليدل على التفاعل بين الأشخاص، تقوم بالسرد، إحدى شخصيات القصة، من خلال لغة معبرة، وفنية. تدل على سعة اطلاع جمال بوطيب وتعمقها في اللغة العربية، وهذا ما نلاحظه حينما يكون يعبر عما يدور داخل الأشخاص، عن طريق السرد، إلا أنه يقطعه بالحوار، الذي هو أقرب إلى نفس القارئ، لأن الأشخاص في القصة يعبرون عن ذاتهم بمفردهم.

إن مقدرة الكاتب جمال بوطيب على امتلاك اللغة، وشاعريته المتدفقة، يجعله يسرد القصة بأسلوب جميل بعيد عن الخبر المباشر أو التقرير، اللذين يؤثران سلباً على القصة من الناحية البنائية والفنية. فتراه يمسك بزمام الكلمة، ويتحكم بها، فتكون اللفظة معبرة عن معناها المراد في نفسه.

ولذا، لا نحس - ونحن نقرأ- الألفاظ غريبة أو موحشة، فهي ألفاظ تناسب الموضوع المراد طرحه ومعالجته. ولعل مقدرة الكاتب لغوياً وشاعريته المناسبة قد ساعدت في ذلك، فكان أكثر دقة في التعبير، فجاءت لغته سهلة خالية من التعقيد. ومما لا شك فيه أن التعبير بأسلوب فني، يحتاج إلى كثير من المراس والدربة، والصورة البيانية المشرقة، لها خطرهما في تقويم العمل الأدبي عامة. أما في القصة، فإن لها شأن آخر، إذ يجب أن تكون وظيفية، أي أن تجمع بين الفائدة القصصية، والروعة البيانية. وهو ما تحقق لكاتبنا في هذه النصوص.

ولذلك، فإن جمال بوطيب يكثف لغته القصصية، حينما يرسم ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية، وهو بذلك يزيد من قوة الكلمة وتعبيرها ومغزاها المطلوب، فالكاتب بارع في وصف المشاهد، عن طريق لغة السرد البسيطة الدالة على علاقات الأشخاص، فيحس القارئ وكأن هذه الأشخاص تتحرك أمامه، وهو الأمر الذي يقودنا إلى الحكم على نجاح بوطيب في تجسيد المشهد التصويري عن طريق التخيل لدى القارئ، الذي يتخيله وكأنه أمامه. أو من خلال الحوار الذي يعمل على تعميق الحدث وتبيينه، عن طريق السخرية والنقد لمواقف الأشخاص، الذين يتكلمون بلهجتهم، وهذا الحوار لا يخلو من التعليقات من قبل الكاتب الذي يبين طبيعة الأشخاص ويقودنا إلى الحدث، ولا يخلو من السخرية الممزوجة بالتهكم الواضح لطبيعة المواقف. وورود حوار بالعامية والفصحى، وهو أن الكاتب يريد أن يجعل الشخصيات تؤدي أدوارها كما هو في الحياة.

إن جمال بوطيب لم يكن قاصا فقط بالصيغة التي دل عليه عمله الذي بين أيدينا، ولكن هو كاتب مبدع، أخذ من كل فن بطرف، فهو، بالإضافة إلى كونه قاصا، وشاعرا، وروائيا، ورساما تشكليا، ومحاضرا، وناقدا حسيفا، وموسيقيا وفاعلا ثقافيا في المشهد الثقافي المغربي والعربي، وناشرا، أي أنه جمع بين أدوات الفن والإبداع المختلفة. وربما يحتاج إلى أكثر من بحث ورسالة لكشف مواطن هذا الإبداع. هو مبدع في كل هاته المجالات. وأن الكشف عن آرائه وأفكاره المبتوثة بين سطور قصصه.

غالبا ما كانت هذه الأفكار تهم المجتمع بجميع تلويناته الفكرية والمرجعية الثقافية بشكل خاص، إلى جانب اهتمامه بالقضايا الوطنية والقومية والمصرية، التي تهم الإنسان العربي، وترسخ من ارتباطه بوطنه وأمتة. وهو الهم الذي لا زال يحمله ويعمل على تصحيحه من خلال تصحيح المشهد الثقافي، على حد تعبير العديد من الآراء التي تصفه بـ: "رجل بمؤسسة". ذلك أن كان اهتمامه وما يزال مركزا على إبراز مشاكل المجتمع ومنها قضية المرأة ومعاناتها في ظل المجتمع الذي تعيش فيه، وكذلك ظروف الفرد المغربي والعربي وقضاياها الاجتماعية، والاقتصادية، وتأثير العادات والتقاليد الموروثة على تدني مستوى الفرد المغربي وجهله وتخلفه، وبيان الأسباب التي يمكن من خلالها رفع مستوى المجتمع عن طريق العلم والعمل والحرية المسؤولة.

كما حرص الكاتب على إبراز الواقع السياسي بشكل مبطن أحيانا ومعلن أحيانا أخرى، وما تعيشه الأمة العربية في كافة أقطار العربية، وما عانت من الحروب وويلات الهزائم المتكررة من الاستعمار الغاشم الذي أفسد الفكر والعقل والأخلاق، ودس سمومه الثقافية في عروق أبناء الأمة العربية، تاركا عاهات مستديمة في عقول وفكر المجتمعات العربية، التي يحاول الأدباء والقاصون الجادون والأوفياء لأقلامهم الحرة، بأن يرمموا بقايا الفكر الخلاق ويستنبتوا بعض الأمل في الأمة عبر بوابة الإبداع وبخاصة القصة القصيرة، إذ غدت السبيل الوحيد للخلاص من براثن التبعية السياسية والاقتصادية، ببث الوعي في المجتمع، وتحديد الأخطار المحدقة به.

لقد تناول الكاتب الأدوات الفنية في قصصه، وأبرز التقنيات الإبداعية الأسلوبية في شكل القصة: كالشخص، والزمان، والمكان، واللغة، والحوار، والبناء والشكل، والحبكة الفنية، والتشويق والعقدة والحل.

لذا؛ فإن غنى هذا الكاتب على مستوى المنتج الإبداعي والثقافي، كان سببا في أن اشتغلت على مجموعته القصصية "فصوص الصبا" بالدراسة والترجمة، وهو بحث قد لا يحيط بكل ما تعنيه كلمة "دراسة" من معنى، وقد لا ادعي الكمال أو المثالية في ترجمة هذه النصوص المختارة من مجموعته، وهذا الاختيار إن صح القول جاء إجباريا، كون بعضها يستعصي على الترجمة، خاصة والزمان الأكاديمي لا يسمح ولا يمهل الوقت الكافي لمطالعة هذه النصوص وترجمتها بما لا يتناقض ومحتواها وأبعادها. ولكن نقول إن هذه الأطروحة تقتضي أن تفتح شهية الباحثين والدارسين، من أجل تناولها بمنظور مختلف.

إن العمل الفني، إذن، هو نشاط حي، وهو نوع من العمل الإنساني، والعمل الذهني والانفعالي، فمهمة الفن كما يقول بودلير هي "إيقاظ الوعي وليس إسداء النصائح"، وبذلك تعتبر القصة القصيرة. عمل فني ثري يتميز بالبساطة والتكثيف ويتخير لحظة من لحظات الإنسان فيعمقها، أو زاوية من زوايا حياته فيركز عليها ويكشفها في شكل فني يتميز بالتلميح والمواربة لا الإعلان أو التصريح، أو كما يقول جان ماري جويو "أن ما يقوله الفن يستمد قوته مما لا يقوله". أو كما يقول بيرميلوف: فيما يدل على إيمانه بطبيعة القصة القصيرة مثل قوله "الكتابة هي فن الإيجاز" أن تجيد الكتابة معناه أن تجيد الاختصار" و "إني أعرف كيف أتحدث باختصار عن الموضوعات الكبيرة".

ونحن لا نعلم إن كنا قد نجحنا في التكلم أو التطرق إلى هاذين الموضوعين القصة والترجمة، من منظور باحث مبتدئ، يعتبر هذه الأطروحة بوابته نحو البحث الأكاديمي الرصين والجاد، رغما ما تنطوي عليه هذه الأطروحة من محاسن أو مساوئ، ولكن نعتبرها مطية نحو مزيد من التخصص في ميدان البحث الذي نرتاح إليه أو فيه

2. المستوى الدلالي في قصص جمال بوطيب من خلال التجلّيات السابقة.

إن الكاتب جمال بوطيب أسس لجنس القصة بالمغرب عن وعي ومسؤولية علمية وأكاديمية وأجناسية، واستطاع أن يرسى قواعدها من خلال نصوصه القصصية، والحكاية المبتوثة بين دفتي الكتاب. وقد انطلق الكاتب من ذاته ليبحر في وطنه عبر دهاليز المدن والأشياء والامكنة والبشر، بعد ذلك إلى أمتة متأرجحا بين الماضي والحاضر مستشرفا المستقبل في آهات الأطفال والمبعدة والمحرومين. وبالتالي، تتسم قصصه القصيرة جدا بالثورية والتراجيديا والسخرية الفظيعة والانتقاد الواقعي والاجتماعي والسياسي والأدبي.

وإذا ما أردنا أن نتبين ملامح القصة العربية، فإننا نجد أن القصة مرتبطة ارتباطا قويا بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فقد صورت القصة القضية الفلسطينية، والوطن العربي المأسوبي. والشخصية التي تحس بالتشرد والإهانة، وفقدان الوطن. خاصة وأن المنطقة العربية إن شرقا أو غربا ذقت ألوانا من الاستعمار، بمعنى أن كل هؤلاء مبدعون في ميدانهم ويصورون الواقع وينتقدونه من خلال الكتابة أو الموسيقى أو العزف، أو الرقص حتى. (التعبير الجسدي).

فالكاتب يخيب أفق انتظارنا حينما نرى تلك الحيوانات، وقد أكسبها صفة إنسية، وتقوم وتفعل وتحس وتفهم على غرار ما يفهمه الإنسان، ويحسه ويفعله وهي سخرية سوداء مضحكة ممتعة في سردها ولكن مبكية حزينة في أعماقها، وهو الإحساس الذي ينجح فيها الكاتب المقتدر في أن يجعل القارئ منفصم الشخصية ويتحكم في مشاعره عبر المواجهة بين الحزن والفرح والقلق والارتياح والجد والهزل، وإلى ما هنالك من الثيمات التي تؤثت المتن الحكائي والفنية السردية للعمل.

فسلامة الأفراد والأوطان من الاكتفاء من الخبز، (كما سبق لنا أن أشرنا في قصة (حلم)، لما لهذا العنصر الغذائي من أبعاد إنسانية وفلسفية واجتماعية على مدار السنين. فهو واحد من سبل عيش الإنسان، فهذا الرد كفيف بأن يذيب جليد التواصل بين القارئ والسارد إذا ما فطن لأبعاد جوابه "أصل العالم هو الخبز"¹ أو إذا ما كانت تلك أفكار القارئ التي يؤمن بها هو أيضا.

ومن الأشكال الفنية التي تمتاز بها قصص جمال بوطيب هو ذلك التعالق النصي بين نصوصه القصصية وفي ارتباط بهذا السارد "الشخصية" الضائعة التائمه ها هنا، وكون يد المدرسة ونظام التعليم لم تكن رحيمة به ولا رؤوفة بوضعه، ذلك أنه قال "فُصلتُ" المبني للمعلوم كونه تم فصله ولم يترك المدرسة. فلم الكاتب أورد هذه الصيغة الأسلوبية، "فُصلتُ" ولم يقل تَركتُ؟ نعتقد أن اختار هذه الصيغة عن تلك ليعطي لنفسه "السارد" الحق في كونه هو من اختار طريقه وضياعه بنفسه.

ولكن عملية الفصل، توجي بالقهر والتسلط، وأن القرار جاء من فوق وهو "التلميذ/الطفل الذي لا حول له ولا قوة، سوى الامتثال لهذا القرار المجحف في حق تعلم وتكسب العلم والمعرفة. ويعطي لنا فكرة على أن لا

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 7

منهجية ولا بيداغوجية من ذوي القرار وذوي الشأن العام في اصلاح هذا القطاع الوصي عليه. فنرى السارد يمني النفس بكون أن الوطن هو من ضاع في هذا المواطن (هو) حينما يقول: " في قصة "العصفور الشاعر"، "أضاعوني وأي فتى أضاعوا"¹.

هذا الضياع تمثل في هجرته من المدينة ثم من الوطن بأكمله، عله يجد ما تمنته نفسه بأن يحيا ويعيش حياة كريمة مطمئنة بعيدا عن قهر بني جلدته، ممن يقاسمونه الخبز والملح والعقيدة والعادات. فيكون بذلك قد نجح الكاتب أو كاد في بث روح جديدة في القارئ، واجتث من ذهنه بعض السلوكيات التي قد يقدم عليها يوما ما.

ويتضح من التحليل أن القصة قد جُعِلت لتصوير هذا الإنسان العربي بلا هوية، وتصورت أيضا ملامح الصراع العربي الإسرائيلي، والكفاح والرفض ضد العدوان الظالم، مستعملة في ذلك الرمز خاصة خلال فترة السبعينات، لتصوير الواقع السياسي المرير الذي يعاني منه معظم أبناء الشعب العربي.

ولم تغفل القصة القصيرة أيضا المجتمع الريفي أو البدوي والمشكلات التي تواجه الفرد في حياته، قد كان ذلك من أولويات الحكبة والحوار أو الأفضية التي تؤثت المشاهد والحركية داخل أحداث القصة، من تضاد وتصادم بين - قيم - المدينة الزببقية التي لا تستقر على حال سوى حال المصلحة الذاتية، و"قيم" البادية التي تكاد تكون ساذجة في زمن من الأزمان، وهذا الحكم أصدرناه ليقيننا بأن القرية أو الأرياف في زمن مضى كان يعكس موطن النية الصادقة والمحبة الصافية التي لا تشوبها شائبة من المصالح الدنيوية. وأن تلك المجتمعات البدوية أو القروية تقف من موروثاتها الاجتماعية من عادات وخرافات ومعتقدات، يكاد يتشابه عليهم أو يختلط عليهم الصحيح من المزيف لتراكم الإيمان بها عبر الأزمنة.

كما صور ذلك الكاتب أيضا في قصة " الحكاية تأتي أن تكتمل" التي يحكي فيها عن الوضع الاجتماعي القبلي للقرية، ويصور لنا روح الجماعة والائتلاف والتكاثف، الذي إذا ما أصاب قروي مصاب، يجتمعون حوله ويؤازرونه، أي أنهم كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا، أو كالعضو إذا اشتكى تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى، فيفرحون لفرح أحدهم ويحزنون لحزنه، ويدفعونه للأفضل كما يدفعون عنه الأذى، وهي الواقعة التي تجسد هذا السلوك بين أفراد القرية الواحدة، ذلك أن مبلغهم واحد أن يكونوا بخير.

على عكس المدينة التي تجسد الفردانية وتغليب المصالح الذاتية، لاختلاط الأجناس وربما الديانات الذي هو أمر أو وضع غير متحقق في البادية فيقول السارد: " امرأة من القرية وجدت حية في الزريبة.... المرأة التي وجدت صرخت وأغى عليها.....التف حولها زوجها وبعض جارتها. التحق الجيران فيما بعد مع زوجاتهم...."².

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 22

² فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، ط. 3، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ص 13

فنستشف من هذه الواقعة أو الحادثة أن فيها من تضارب المعتقدات وفراغ المسلمات التي نؤمن بها اتجاه المرأة القروية المتمثلة في صلابتها وقوتها وعدم خوفها مما قد يخيف الأنثى التي تعيش في المدينة، وذلك حينما يقول "صَرخْتُ وأغني عليها" ليعطي لنا مثال عن هشاشة الأنثى مهما تنوع منبتها. وفي نفس الوقت يعطي لنا مثالا أيضا عن التخلف الفكري الذي يؤمن بالخرافات والأساطير ويسلم بالكرامات والروحانيات. ويتداخل فيه الديني بالدنيوي، بدءا من الرجل المجنون المهلوس، الذي يهذي ويقول كلاما لا يفهم.

وهذه تعتبر من الخصوصيات -المغربية، -إن لم يكن تعتبر خصوصية عربية، التي تعتبر أن ذلك المجنون أو الذي يهذي؛ يقول حقائق وينطق بعلم عن لاوعي منه. ففي المجتمع العربي والمغربي على الخصوص، دائما ما نتلقى كلام المجانين والمجذوبين "بنوع من التأويل الخاص ونتدبر كلامه لما يخفيه من حقائق حاضرة أو مستقبلية.

وهذه خصيصة بالمجتمعات العربية حتى -على الأقل - لا أحصرها فيه-، فالبعد الاجتماعي والتوعوي أحيانا المتحقق في ظاهرة الجنون والهذيان، هو غيره البعد المتحقق في المجتمع الغربي. كما هو الحال نفسه مع أبعاد الأرقام في البيئة الإسلامية عن مثيلتها في المعتقد والمكون الغربي؛ مثلا كالرقم "7" "و حين أصبحت بسبع رؤوس ألقى 'ف' الرفش...وخرج يهدي)، ويأتي الكاتب على ذكر الرقم سبعة"7" مرة أخرى في قصة "فرخانة". "يقول 'أمغار' إنه ظل يجهل لماذا يُقدّس الرقم "7" في القصص والخرافات والأغاني"، التي يصور فيها الكاتب الأراضي المغربية المسلوقة سبعة ومليية.

وفي مقابل ذلك يصور لنا ذلك المستوى المعيشي المتدهور للمواطن المغربي في وطنه المستقل من خلال أجرته الشهرية التي تعادله في الضفة الأخرى كتعويض عن العطالة، لمواطن مغربي أيضا لكن في وطن مستلب، هي صور متضاربة وحقائق صادمة تعكس ما تعكسه من الآثار النفسية على القارئ بين حب للوطن ورغبة في تحرير ما تبقى منه، وبين قهر وعزلة تتجسد على أرض الوطن نفسه. فيتولد هذا الصراع بين الهنا والهنالك، وأحيانا يتولد لديك الإحساس (كقارئ) بأن تظلا هاتين المدينتين على حالهما حتى لا تعمق من فقر الوطن ما دام يذكر فيها اسم الله ويرفع فيها الأذان في المساجد. لينتقل بعدها مباشرة السارد بالقارئ من جو القرية والهدوء والنية الساذجة. إلى المدينة وأهوالها على بساط من الريح، أي أن القارئ لم يحس أو لم يركب وسيلة نقل أو غيرها حتى يجد نفسه في الحلقة مع الناس متجمهرين حول الراوي. هذا التجمهر يوشي بتقاسم الهم بين أفراد المجتمع كله.

وكذلك من خلال تقاسم الهم العربي الإسلامي المشترك قضية فلسطين في قصة "تقاسيم على آخر مقامات زمن الموت" يقول السارد: "...وذكرت أخبار السماء أن حجرة سقطت من السماء على رأس جندي إسرائيلي فشجته...."¹، في أسلوب ترميزي يوحي على الانتفاضة وأطفال الحجارة، التي كانت تقاوم الرصاص بصدر عارية من غير الحجارة، وهذه العبارة تحيل القارئ على زمن القصة مع أن الكاتب لم يشير إلى ذلك

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 47

ولكن عبر فنية التلميح والترميز، أو القرينة، وهي الحجارة، وارتباط هذه الأخير بفترة المقاومة الفلسطينية للاحتلال الإسرائيلي، (وإن كانت المقاومة مستمرة إلى الآن) فصارت الحجارة رصاصة المستضعفين وسلاحهم الوحيد ضد العتاد وآليات الدمار التي تتوافر لدى العدو المحتل، فصارت الرصاصة هنا نوعين: رصاصة تنطلق من اليد ورصاصة تنطلق من البندقية"، وكيف أن الألفاظ الإلهية –المعتقد الديني – تقدر أن تجعل الحجرة تقتل ولا يقتل الرصاص، مادام الكاتب قد صور هذه اللقطة الفنية بسقوط الحجرة من السماء، وبُعدها الرمزي في المعتقد الاسلامي.

وهنا يتأكد حضور الوازع الديني لدى الكاتب، وتوظيفه بطريقة فنية، إذ تكاد تنطل عليك الحيلة أيها القارئ لولا وازعك الديني الذي يكون محمولا معك أثناء تفحصك النصوص والسفر بين ملتوياتها، - (فليس شرطاً أن تكون متدينا حينما نقصد حضور الوازع الديني، فحضورها لا يعني تطبيقه وممارسة الشعائر الدينية)، ولذا نستحضرها هنا الآية التي تجسد لهذه الواقعة كما صورها الكاتب، وهو قوله جل جلاله في محكم كتابه: ﴿وَأَرْسَلْ عَلَيْهِمْ حَصِيرًا أَبْلِيلًا [3] تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ يَسِيرٍ [4]﴾؛ ولعل هاتين الآيتين تعطيناننا إشارة إلى أن العدالة الإلهية قائمة؛ و تأخذ حق المظلومين والمنتهكين والمقهورين على هذه الأرض.

وأن تلك الحجارة التي رمى بها (الطفل) إنما ذلك بفعل فاعل هو الله سبحانه وتعالى، وهذا يستدعينا إلى أن نتذكر آية قرآنية أخرى تمهد لذا الفعل بأنه من فعل فاعل لتؤكد لنا أن الطفل رمى بالحجارة ولكن ما كانت لتجث ذلك الجندي الإسرائيلي لولا أن القادر الله سبحانه هو الذي رمى، يقول عز من قائل: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى﴾ فهذا البعد الديني والعقدي يوظفه الكاتب بطرق رمزية ذكية، يفتن إليها فقط أولي الدربة في هذا الميدان الذين تمرسوا بمعاركة النصوص وظلال المعاني، ومغرضات التأويل. (وهذا ليس فيه زعم أن الباحث المتواضع هذا، قد فطن إلى ذلك لدربته وتمرسه بقدر ما يعكس بعضاً من ذلك الوازع الديني الذي يشترك فيه مع الكاتب نفسه).

إن الكاتب بارع في تصيد المشاعر، واستجوابها عبر عملية التخمين التي يتقنها، فهو كمن يعلم عن سبق إصرار وترصد بأحكام القارئ المسبقة، ونرى ذلك جلياً في قصة "لعبة التخمين" التي يراوح فيها بين التأكيد والنفي، في محاولة للإحساس بنبض المتلقي، حينما يقول: "اختر أي رقم شئت أو تشاء، ذلك هو عددنا المهم ضع في ذهنك أنه كان معنا كلب".³ فينصرف ذهن القارئ تلقائياً ومباشرة إلى قصة أهل الكهف العجيبة التي فيها من الخيال والأسطورة والجمال الأسلوبى ما لا يقدر عليه أحد غير الأحد الصمد.

ولو لم ينبه الكاتب القارئ كما نبهه إلى وجود الكلب لما رافقت قصة أهل الكهف القارئ حتى النهاية. ولكن أردف ذلك بعدها مباشرة، فقال: "...أرأيت كيف أنك تتسرع في الأحكام.... ماذا لو قلت لك أنه لم يكن

¹ قرآن كريم، سورة الفيل، الآيتين، 3-4/ ورش عن نافع.

³ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص 51.

كلبا حقيقيا...."¹ أي أنه يدعوه إلى التخلي عن إصدار الأحكام الجاهزة التي يحملها معه ويدعوه إلى الانفتاح على أكثر من احتمال ومعنى وهو في محراب النصوص أو وهو يطالع الأحداث ويغوص في عوالم النص.

إن دلالات ومعاني هذا الحيوان -الكلب- في الذاكرة العربية والإنسانية عريقة وعميقة. وقديم وجودها بقدم وجود الإنسان فرافقه، ويرافقه إلى يومنا هذا، ونجد أبوابا كبيرة وتفصيلية في كتاب "الحيوان" للجاحظ، موردا ومستعرضا ومحيطا تقريبا بكل ما له صلة بهذا الحيوان (الكلب) في البيئة العربية على غرار بعض الحيوانات الأخرى التي انقرضت ولم تعد في الوجود - على الأقل الوجود الذي نعرفه نحن -

لذا فالثيمات والدلالات الموروثة للصيغة بهذا الحيوان الأليف في طبعه، يحمل دلالات أخرى من الوفاء إلى الخسة إلى الدنو، ومعاني أخرى كثيرة أو يتصف بها، ولذا قال الجواهري وغيره كما جاء في تاج العروس: هو معروف ولم يحتاجوا لتعريفه لشهرته، وربما وصف به فيقال رجل كلب وامرأة كلبة، فهو يأخذ هذه الصفات التي تسري على الإنسان.

فهذا الحيوان ذكر في القرآن الكريم دونما إشارة إلى صفته أو لونه. فكما لم يرد في القرآن أنه نبح أو عوا، فكذلك الكاتب حرص ألا يلصق به أي فعل مادام جاء متعالقا في التعبير مع هذه الآية وأن القارئ قد يذهب ويأو ما لا ينبغي تأويله، فيتحمل وزره الكاتب وحده.

إن الكاتب فطن إلى كون القارئ قد يظل يبحث عن الخيط الرابط بين الكلب هنا وهناك، فحلق بنا الكاتب نحو العالم المعيش الحقيقي وعدل عن ذلك وجعله كلبا غير حقيقي في القصة. وفي لمحة يأخذ الكاتب القارئ إلى العالم الحقيقي الذي يعيشانه معا، بعد أن صار يفسر أنواع الكلاب كما عهدناها نحن وإن كانت الكلاب تبقى كلابا كما يقال، مهمتها الحراسة والصيد. لكن هذه القصة مغرضة في الترميز ويلزمها تخمين تلو الآخر لفك خيوطها الرفيعة.

وهذه احتمالات وأخرى يدعها الكاتب في تناول القارئ، لينسج خيوطها كما شاء وكيف يشاء، لأنه كما يقول في شهادة قصصية معنونة بـ "على سبيل البوح" يقول فيها: "...؟ وهي البغي بلا خجل ولا حياء تكشف عن وجهها السافر، وتغمز الشواذ، وتعرض مفاتنا بالمجان."² فهو جعلها متحررة بقدر تحرر القارئ، فهو لا يرغمه على جواب واحد، بقدر ما يرغمه على استكمال لعبة التخمين التي بدأها.

وكما أسلفنا الإشارة فيما مضى، إلى هذا التعالق النصي بين نصوص الكاتب تكاد تكون واضحة رغم محاولة تسترها. حينما يقول في قصة "وصايا لسباع أرادت تعلمت المواء فنسيت الزئير" (وهو عنوان طويل على غرار العناوين الأخرى لباقي القصص والتي تتكون من كلمة أو كلمتين، كما هو معهود في عناوين هذا الجنس الأدبي) "إن الذي يزعم أنه إنسان حر هو أحد إثنيين: جاهل أو أبله. لتأكد من هذا.... اخرج بهذه التجربة من

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص. 51.

² فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص. 7.

التنظير إلى التطبيق"¹، وهو العنوان الذي عدله فيما بعد عبر جعله عنوانا لقصة " في التنظير والممارسة" يقارب بها الوعي الفني بهذا الجنس الأدبي والتنظير في استسهاله، واعتبر كل مقطع صغير الحجم أو عدد محدود من الكلمات بمثابة قصة. ويفرق بين الظاهرتين، فلا تكاد تعرف إذا ما كانت القصة نصا نقديا أو إبداعيا أو منهجية في تقنيات وآليات الإبداع.

فالإبداع كالولادة البشرية، والولادة لا بد من حمل وقبله تعرفون ذلك، لذلك حينما تود ذلك قد يحدث كل هذا ويولد المولود ميتا أو مشوها، أو قد لا يحدث أي من كل هذا أو ذلك. لذا حينما نعد إلى خلق لحظة إبداعية لا يكون بمقدورنا خلقها في لحظتها، وذاك هو الإبداع يأتي على سجيته، ومنه كان التنظير شيء والممارسة شيء آخر. كما وصورت القصص أيضا القضايا المتعلقة بالمرأة وعلاقتها مع الرجل ونظرة المجتمع للمرأة من نواح مختلفة. كالتعليم والعمل، وقضايا تهمة المرأة كالزواج والطلاق والخيانة والعنوسة وغيرها، ولو أنها تهمة الرجل أيضا، لكن باعتبار لطبيعة المجتمعات العربية (الذكورية) يغيب هذا الهم المشترك ولو بنسب وبدرجات متفاوتة.

وانعكست في القصة صور مختلفة من القضايا الاجتماعية، وما يرتبط بها من جوع وفقير وتخلف وسيطرة الخرافة والجهل على العقلية العربية، وتخلف المرأة وانعكاس ذلك على ما يحيط بها في المجتمع. وقد حاول الكتاب إيجاد حلول لتلك القضايا التي طرحوها في قصصهم، ومحاولة تركيزهم على جانب التوعية في شتى جوانب الحياة المختلفة.

على الرغم من تضارب الآراء والرؤى في تصور القصة القصيرة (جدا)، من حيث اختلاف الكتاب والنقاد في تعريفها، هذا الاختلاف الذي لم يكن ليفسد ودا بين باقي الأجناس، هذا الود متمثل في تلك الأسس التي تحكم أي جنس أدبي على حدا، فكما هناك أعراف وأسس تحدد الاشتغال في ميدان ما، ونقصد هنا الميادين الكتابية أو (الإبداعية) من رواية وقصة ومسرح، (رغم أن هاته الأجناس كلها تنجي قصصا)، ينسحب الأمر كذلك على جنس القصة التي لها أسس يجب الاشتغال في ضوئها وإلا صارت جنسا كتابيا آخر إذا ما تخطت الحدود المتفق عليها من ممتني الإبداع والدارسين والنقاد.

لكنهم قبل ذلك اتفقوا على الأسس العامة وهي أن القصة القصيرة فن أدبي نثري يتناول السرد حدثا وقع أو يمكن أن يقع. هذا الحدث الممكن الوقوع أو الواقع ضمنا، هو تشخيص النقاد والدارسين بكون أن المواضيع المطروحة والقضايا المتناولة في القصص هي مما لا شك فيه تحمل جزءا يسيرا أو كبيرا من حقيقة المجتمع، تختلف فقط البيئة الأسلوبية والشكلية والذائقة اللغوية لكل قاص أو مبدع على حد، (أي أن الملكة الإبداعية التي يزكها الحب الصادق لهذا الجنس الأدبي) الكتابي أو ذلك، هو من يجعل الفروق بين النصوص تتوسع وتعلو نصوص عن أخرى، ومدى حضوتها من لدن القراء والنقاد على حد سواء.

¹ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط. 3، ص. 30.

فعملية الحكى أو قص القصص قائمة وفعل مستمر على مدى السنين دون توقف، كما تنوعت أشكال القصة وأساليبها على ألسنة رواة الأخبار والسير وقصص الأمثال والأساطير والخرافات، ولعل من أبرز القصص المكتوبة 'القرآن الكريم' حيث يقول فؤاد قنديل في كتابه "فن كتابة القصة" "فالقرآن الكريم الذي لا نملك إلا أن نعتبره من وجهة النظر الادبية مجموعة كبيرة من القصص القصيرة، تحققت لها درجة عالية من الفن...بذت تجلياتها في اللغة والأسلوب والتكثيف، والاندفاع نحو الهدف ورسم الشخصيات والاقتصاد والدقة في التصوير والتعبير"¹.

ويردف قائلا: "إننا لا نملك إلا الإشارة إليه لا كمنتج أدبي لأنه ليس من إبداع البشر، ولكن بوصفه نموذجا قائما وتراثا، كان يمكن أن يحتذى لكن قداسته حالت دون التأثير به أو الاقتراب منه إلا قراءة وتحليلا وتأملا من منطلق ديني بحث، ولو تنبه إليه الأدباء بمعزل عن مكانته المقدسة لكان كفيلا بإحداث ثورة حقيقية في عالم القص ولكان سببا في أن تكون بداية القصة الفنية الحديثة قبل عشرة قرون على الأقل"².

ونحن بدورنا – وهو ليس تقييما - لا نستبعد الدور الكبير للقرآن الكريم في جعل العلماء يتخذونه سبيلا أو دستورا لتأسيس هذا الجنس الأدبي، من خلال استشفاف ما تتميز به هاته القصص القرآنية على اختلاف مضمونها ومستويات أسلوبها المعجزة في بساطتها والمتمنعة من الاستسهال، وكذلك نجد في القرآن الكريم ذلك التعالق بين النصوص والقصص في أكثر من موضع، وهو الشيء الذي نهجه وينهجه كاتبنا جمال بوطيب في قصصه، قد لا أخفي أنني أعجبت كثيرا - بعيدا عن أي شوفينية ممكنة - بالأسلوب البسيط وتقنيات الكتابة وأعرافها، فهذا العرف الكتابي الذي يمتاز به عن غيره، المتمثل في تضمين نصوص وتطعيمها من التراث ومن العقيدة ومن الخرافة والأسطورة والشعر والمقامة والحكاية والأمثال الشعبية...ويزاوج بين القديم والحديث، في تمازج غريب وملفت، يبعث على الانكباب لقراءة النصوص القصصية للكاتب.

ففي قصة "كتابة" يستحضر الكاتب أجواء الصحراء والشعر والنوق والغنم والخيمة، حتى لا يخيّل إليك أنك في عصر الجاهلية، خاصة أنه حينما يأتي على ذكر "بثينة"، وشعر بثينة، لكن سرعان ما تستفيق ويرحل بك إلى الهنا " زمن الكاتب" حينما يقول: "في الصحراء وقرب خيمته، جلس "نبيه" يدخن سيجارته الشقراء المهربة."³ فتصدم كيف لهذا الشخص الذي يعيش في الطبيعة الصحراوية والخيمة والسمن والعسل أن يدخن سيجارة، لأن هذه الكلمة "سيجارة" هي كلمة حديثة بمجرد ما أتى الكاتب على ذكرها حتى تستفيق من حلم السفر في الصحراء.

ثم يعود لهذا التعارض إن على مستوى الزمن أو الأشخاص وبيئاتهم، فيقول: "وفي حانة في "سيرجي بونطور" بباريس، التقى بعروة" و"قيس"، ولا شك حالما تطرق مسمع القارئ هاته الأسماء، إلا ويذهب بك

¹ فن كتابة القصة، تأليف: فؤاد قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، pdf، ص30

² المصدر نفسه، ص34

³ فصوص الصبا، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط3، ص224.

خيالك إلى زمن بعيد عن زمن الحكي، لكن هي شخصيات مغلفة بأقنعة ماضوية، يبتغي وراءها تبليغ رسالة، التي أحيانا تستعصي على الأفهام، أو ربما يُخيل إلينا أن هذه الملاقاة بين الشخصيات المختلفة في الزمن والمكان هو ضرب من العبث، لكن نقول إنه ليس كذلك، إلا لغاية في نفس يعقوب "الكاتب". غير أن الكاتب يعود مرة أخرى إلى هذه التقنية في عرض الأحداث، قد يراها متلق ما باعثة على السخرية، وآخر يراها خيالية، وآخر يراها مستحيلة.

لكن نرى أن الكاتب يأسطر الأحداث، فطريقة السرد هاته تعود بنا إلى طرق عرض أحداث الأساطير والخرافات التي تراوح في ذهننا بين التصديق والتكذيب عبر إمكانية الإدهاش التي تجعلنا نقبل بهذا الإبداع ونستسيغ مذاقه، وتقبله فطرتنا رغم عالمه العجائبي والغرائبي. لأن العقل البشري وغريزته دائما تطمح إلى ما هو غير اعتيادي وسهل مصداقا لقوله تعالى وسنته في خلقه منذ خلق الأكوان: ﴿إِذَا عَرَضْنَا الْأُمَمَةَ عَرَضًا عَمَلًا وَالْأَرْضَ فَلَيْنَا أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَا مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾¹.

لذلك، فطبيعة البشرية ميالة لهذا النوع من السرد والحكي أو لتقبل أحداث خارقة للعادة، ومثال ذلك أن جداتنا وأبائنا كانوا يحكون لنا قصص من الخيال أبطالها شريرون أو خيريون، حسب المغزى من الحكي، وما الموعظة والدرس الذي يراد تبليغه من وراء اختلاق هذه القصة أو تلك أو افتعال أحداث حكاية ورسم شخصيتها، فأبائنا كانوا مبدعين بالفطرة، وكانوا ينسجون من خيالهم ما لا يقدر عليه بعض مدعي امتحان الحرف.

ولهذا، فالكاتب جمال بوطيب يعود مرة أخرى في قصة "عجزة" حيث يقول في مستهل القصة: "في دار العجزة، يقاسم مارك توين زهيرا بن أبي سلمي الغرفة الضيقة المتسخة، يلعبان الورق..."² ونجد الكتاب ها هنا يورد هذين العَلَمَين واحد يمثل الشرق والآخر يمثل الغرب، لكن ما بين زهير بن أبي سلمي ومارك توين آلاف السنين، بمرجعيات مختلفة ولسان مختلف، ولربما إيرادهما وجمعهما باعث على السخرية إذا ما علمنا أن أحد أشهر كتاب أمريكا الساخرين هو مارك توين، الذي يعتبر سطوة في العالم الغربي من خلال جُكَمِهِ وسخريته من المجتمع والأنظمة.

ويضاف إلى هذا، زهير بن أبي سلمي هذا العَلَمُ الشعري الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال ألا تكون سمعت به ولو لم تكن تقرأ الشعر أو تسمع له حتى لا أقول تستمتع بسماعه. وما علاقة تلك الغرفة الضيقة المتسخة بهاذين العاملين، فكيف أمكن للكاتب أن يجمع بينهما في غرفة وعلمُهما ملأ الكون وصدق ويصدق في الأرجاء، تلك هي قراءات وتأويلات قد نحفظ به لقادم الدراسات إن شاء الله.

¹ قرآن كريم، سورة الأحزاب، الآية 72. /ورش عن نافع.

² -فصوص الصبأ، تأليف: د. جمال بوطيب، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015، ط3، ص247.

والمتمصفح والمسافر بين ثنانيا ودروب قصص جمال بوطيب لا محالة سيجد أنه اغترف من كل الأطباق الشهية التي تؤثت مائدة الإبداع العربي والعالمي، فنجد أنه أخذ من الأسطورة والمسرح والمقامة وكل أشكال الإبداع إلا وضمها في كتابته سواء عبر الاقتباس أو الإسقاط الزماني والمكاني. وهكذا يعجز النقاد عن الإمساك بتلابيب الفن القصصي شأنه في ذلك شأن أغلب الفنون، لأنه ليس أقل من عصفور طليق وعنيد يطير في فضاء عريض، لا تؤثر في قدرته على الطيران إلا طاقة جناحيه ونبض قلبه.

3. تجليات لظواهر أخرى

حضرت في هذه المرحلة مجموعة من التقنيات التي تعبر عن الوعي بالكتابة والاشتغال الفني عليها مثلما تعبر عن إدراك القاصين بأهمية بعض العناصر، وهي عناصر كثيرة منها العجائية والأسطرة والرميز والسيناريو وإدخال تجديدات في البناء ظهرت عبر قصة المقاطع والمتواليات القصصية وقصص المكان، وقد اختلف التعامل مع هذه التقنيات التي يتجاوز بعضها مفهوم التقنية ليكون سمة تسم القصة أو ركناً رئيسياً تُبنى عليه، وبغض النظر عن التسمية فإن كلاً من هذه الظواهر السابقة ترك آثاراً غلبت عليها الإيجابية في النصوص التي استفادت منها.

وضمن رحلة الأسطورة التي لجأ إليها بعض القاصين نجد محاولات للاستفادة من الرموز البسيطة وأسطرتها وإعطائها مداليل عميقة بالرغم مما توحى به، وعُبرت قصص عديدة عن حالة الضيق التي يشعر بها بعض الأشخاص في سعي حثيث من بعض القاصين للتعبير عن الأجواء النفسية والقيود في قصص تحمل مرامييز كثيرة.

ولذا تبدو محاولات التضيق صعبة نتيجة لما تحمله من مداليل وإشارات تجعل المرء يقف مشدوها أمامها ومحتاراً، وكذلك معجباً بالطاقة التخيلية التي منحها القاص لنصه الأدبي، حتى يغدو الضجر لعبة أو تقنية يوظفها القاص من أجل أن يحدث أثراً لحظياً أو أنياً (على الأقل)، من أجل التأثير في نفس القارئ وتطبيع نفسيته أو ترويض ميولاته مع ما يتناسب مع ذوق النص (الكاتب). الذي هو في عمقه يعكس ذوق المجتمع ونبضه الحقيقي. وإن بدا لنا ذلك مضمرًا أو متجاوزًا.

إلا أن الكاتب الحقيقي يؤسس (في كتاباته) لجيل واع وفطن، وبطبيعة الحال هذا يتوقف على إيديولوجية الكاتب وعقيدته بدرجة أولى، لأنه دائماً ما تخدمنا المظاهر الثقافية والفكرية ونتشبث بقشرة العمل، بينما يكون لب وجوهر العمل مختلف تماماً ويرمي إلى أشياء تعاكس ما فهمناه أو نفهمه.

ولعلّ تعرية الواقع والجرأة والغوص في نسجه من خلال أساليب فنية متميزة سمة رئيسية أخرى من سمات هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة)، بأن مرحلة سابقة (التسعينات وما قبلها) أي إننا دائماً نحتكم إلى هذا المعطى انطلاقاً من النصوص التي بين أيدينا وتعود لهذه الحقبة (التسعينات)، رغم أنها تعالج موضوعات فائقة وسابقة عنها في الزمن، أي زمن الاستعمار والقيود، وقدرتها على استشراق المستقبل بحيث عكست ظواهر وتنبأت بأوضاع قائمة في وقتنا الراهن.

وهذا مما لا يدعو على الريبة أن الكاتب رغم حداثة سنه (البيولوجي) أنداك فقد كان عمره الإبداعي والفكري سابق عليه ومتقدم في الزمن. لذا استطاعت عشرات القصص نقل نبضها وما دار فيها بالرغم من كل الممنوعات التي أحاطت بالقاص والقاصين في مرحلة ما، إذ استطاعوا ابتداع التقنيات التي مكنتهم من قول ما يريدون، وبيعوا برسائلهم المشفرة عبر تقنيات الأنسنة والتناص والسخرية.

ولم يتوقفوا عند هذا فحسب بل انطلقوا نحو آفاق فنية أخرى تتعلق بنظرية القصة وآلية العلاقة بين القاص والمتلقي غير مقصرين عن استعمال التقنيات الملائمة لما يريدونه. ولاسيما أن رصيماً قصصياً ناجحاً قد سبقهم (القصة الغربية وبعض من القصص العربية) دفعهم إلى محاولة خلق أصواتهم الخاصة.

ولعلّ إغناء السخرية أحد سمات هذه المرحلة التي قدمت قصاً فيه من العجائبية والتناص، والأنسنة وحميمية علائق الرجل بالمرأة عبر لغة هامسة، ويجد المرء عدداً من الأسماء التي ارتبط ذكرها بهذه المرحلة وتركت أثراً لافتاً في سيرورة القصة القصيرة.

ويعود مثل التقابل الشكلي لفن القصة القصيرة إلى أسباب وافرة منها ما يتعلق بطبيعة هذا الفن، والوظائف التي اضطلع بها؛ نظراً لخصوصيته السردية ومقدرته على رصد المتغيرات التي تحدث والتقلبات، وتجسيد الهموم الحياتية للإنسان المعاصر.

خاتمة

خاتمة:

- إن القناعة التي صدر منها هذا البحث هي ضرورة تشكيل تاريخ ثقافي متقارب بين اللغتين والمعرفتين ونصب جسور التواصل بين الحضارتين عبر بوابة الإبداع ومنه عبر وسيط الترجمة.

إذن، فمعنى الترجمة، هي تلك المقدرة على نقل النص وكلامه حرفياً أو بتصرف من لغة إلى أخرى دون زيادة أو نقصان بما يحقق للقارئ أو السامع فهم النص المترجم كما يفهمه قارئ النص الأصلي. ولذلك هي تعتبر عنصر أساسي للتفاعل بين الشعوب والحضارات، ومن خلالها نستطيع معرفة تراث الأمم وما أنتجته من فكر وأدب وعلم والاستفادة منه بالقدر الكافي، ونعني بهذا الاكتفاء هو ذلك الحرص على أخذ ما يناسب ديننا وأخلاقنا وترك ما يخالف ذلك أو يتعارض مع هويتنا وثقافتنا، أو يقدرح منها.

- إن ترك ما يخالف، ليس فيه رجعية فكرية أو دعوة إلى خلق تصادم أو عدم القبول برأي الآخر أو تبني مواقفه، سنكون إذ ذاك نتعارض والدعوة أو المهمة الأساس للترجمة، التي هي في العمق التخفيف من وطأة الصدام الحضاري والثقافي بين الأمم والشعوب. ولكن ترك ما يخالف الدين أو الأخلاق أو الفكر، لا يعني قطعاً التعارض أو محاربة هذا الفكر أو ذلك. فنحن ننطلق دائماً من القرآن الكريم باعتباره المرجعية والقانون الكوني الذي ينظم شؤون البشرية والمخلوقات بأجلها على هذه البسيطة، وكونه يخاطب كل الأجناس وكل الألوان والألسن. فمعناه يقبل التمازج والتخاطب مع الآخر. ولكن هذا الحرص يتمثل في ضرورة تصفيه ما ننقله أو نستقبله من فكر أو علم أو ثقافة، ولذلك فالترجمة ليست علم يخلو من الذوق والفن، بل تغدو علماً وفناً وذوقاً.

- يجب أن تحتوي الترجمة على ما يسمى بـ " المحكيات الحضارية " أو " الميمات " كما يسميها تيرمان " memes " والمقصود بها المصطلحات الجديدة التي تطرأ على اللغة المصدر، ومثالنا لذلك في اللغة العربية: أتت كلمة " انتفاضة " وهو مصطلح جديد على اللغة العربية "المصدر" لذلك في اللغة الانجليزية ترجمت كما هي " Intifada " وذلك بسبب حداثة هذا ومن هنا نجد أن اللغة الانجليزية تتكيف مع المصطلحات الحديثة في اللغات الأخرى، وتجد لها مصطلحات إنجليزية مناسبة. ولذلك نحن أوردنا كلمة " كياس " Kiyass " أثناء الترجمة أو " حمام " مقابل " Hammam " في الإنجليزية وغيرها من الكلمات والمفردات التي حاولنا أن نوردناها على صيغتها الأصلية في النص المترجم، بعدما تعذر علينا إيجاد مقابل في اللغة الإنجليزية من جهة أول. وسعينا أو رغبتنا في أن نحافظ على هوية النص من جهة ثانية. حيث نعتبر - في رأينا الشخصي- أن هاته المفردات هي بمثابة الكلمات المفاتيح التي تضيء معالم النص، كيف ذلك؟ عبر خلق أثر مغاير في نفسية القارئ وهو يطالع الكلمات أثناء قراءة النص.

- لا شك أن هاته المفردات (الكلمات المفاتيح) تستوقف القارئ أكثر من مرة وفي أكثر من موضع، مما يجعله يتساءل عن سر توظيف أو (إقحام) هاته الألفاظ داخل المتن المترجم، لربما سيستغرب في بادئ الأمر ولكن القارئ (الذكي) يجب أن يفتن إلى أن وجود هاته الكلمات (التي تدعو على الغرائبية والعجائبية في

توظيفها) داخل النص ليس من أجل ملء الفراغ وحسب، بل تعتبر الحجر الأساس الذي يشكل هوية النص المترجم من خلال حضور تلك المفردات بأبعادها الدلالية.

- قد يقول قائل، بأن القلم الذي أبدع ونسج خيوط هاته القصص في حلة فنية إبداعية راقية، لهو القلم نفسه الذي يملك القدرة على التعبير البلاغي والتكوين والتهديب بحيث لا يقل فنية عن ريشة فنان يجيد اختيار الألوان بمهارة وصدق وأمانة. غير أننا نقول بأنه لم ولن تكون نسختان مطابقتان من أصل أي شيء بمعنى لا يمكن أن نبليج درجة ذلك التماهي الذي من شأنه أن يجعل الأمر يختلط على القارئ أو الناقد في التفريق بين الأصل والنسخة (المطابقة)، ولنا في الحياة اليومية مضرب أمثال:

فحين تطالب بنسخة مطابقة لوثيقة ما أو شهادة إدارية رسمية، فإنها لن تبلغ مصداقية الأصل، وهو الأمر نفسه ينسحب على النصوص المترجمة، بحيث وإن تفوق هذا المترجم أو ذاك في ترجمته، فإنها لن تبلغ كمالية الأصل، ومصداقيته. ذلك أنه يستحيل أن نعبر عن نفس الفكرة أو المحتوى في لغة أخرى بنفس المضمون والشكل، وإن نجحنا على مستوى المضمون، فإن التضحية أو الخسارة ستكون لا محالة حاصلة على مستوى الشكل والعكس صحيح.

غير أن هذا الرأي أو الموقف ليس مدعاة لكي نبرر سوء الترجمة، أو نزكي عدم قابلية النصوص، (الإبداعية على الأخص) للترجمة، وبالتالي نكتفي بالترجمة التصرفية، بحيث نرجئ العلة إلى اختلاف اللغات والبيئات التركيبية واللسانية والنحوية بينها، وإلى طرق التعبير المختلفة عن الموضوع نفسه. هذا إذا سلمنا فرضاً؛ أنه لا يمكن أن ننجح في التعبير عن الموضوع نفسه، أو ننقله بنفس الشكل (والمحتوى)، وإن كان داخل اللغة الواحدة، بل يمكن أن نذهب في ذلك أبعد، ونقول بأنه سيستعصي على الكاتب نفسه أن يعيد عمله بعد مدة، بنفس الصياغة والشكل، وإن سعى إلى التعبير عن المضمون نفسه.

ولذلك؛ فإيرادنا مثل هاته الأمثلة إنما نعتبره صمام أمان أمام القراءات النقدية التي من شأنها أن تبخس من الأطروحة – مادامت مقرونة بمجهود فكري ومادي مع العلم هذا لا يعطينا الحق في أن نأخذ هذه السبل أو المعينات سلماً كي نعبر إلى الكمالية أو المقبولية كحد أدنى.

وعليه؛ فمتى بلغ المترجم الأوج في صياغة أسلوب ترجمته، وأسبغ عليها بطابعه الشخصي الذي يعكس تمكنه من أدوات اللغة المترجم إليها وأساليب صياغتها -وتلك عزيزي المتلقي لا يمكن بلوغ درجة الكمال فيها- أبان بحق عن أنه مقتدر وقادر على التمكن من قواعد اللغة (جيئة وذهاباً) -بمعنى في اللغة المصدر واللغة الهدف- وخصائص عملية الترجمة والنقل من لغة إلى أخرى. ولذا يجي النص المترجم متميزاً بدقة المصطلح ووضوح الفكرة وإحكام التعبير وسلامته. وقوة الصياغة وأمانة النقل. كما يجي ذلك دليلاً على استساغة المترجم للمفاهيم ونجاحه في التعامل مع لويناتها. بما له من سعة اطلاع على موضوع النص. مهما تعقدت مسالكه وتنوعت مشاربه. ودليلاً كذلك، على ما له من مكونات معرفية ونفسية تحدد حضوره المركزي. وديناميكية تفاعله مع عوالم النص وموسوعيته.

وتلك خصائص لا تتسنى للمترجم إلا بما يملكه من معطيات تواصلية وتداولية، حيث يحصل ذلك من خلال التواصل مع الكاتب، الذي كنا نعود إليه بين الفينة والأخرى؛ كي يعبد لنا الطريق أمام استشكل اللفظ وعمق المعنى الذي قد يستوقفنا كقراء، بدرجة أولى، وكمترجمين، بدرجة ثانية. وهي عقبات واجهتنا في غير ما موضع وفي غير ما مرة، بحيث كانت تقف العبارة أو المفردة أو المختصرة (غموض اللفظ) حجرة عثرة أمام باب التفسير وما تقتضيه ممارسات الترجمة التأويلية. فكنا نتشاور معه من أجل الإفصاح عن الغرض من السياق اللفظي والمعرفي عن طريق فهم النص وتحليله. وإعادة التعبير وضبط إجراءات التأويل الذي يفرض نفسه أحيانا، دون الإخلال بأسلوب ومعنى النص الأصلي.

- فلا غرابة في أن سوء تأويل المفردة وسوء تقدير توظيفها داخل سياق العبارة من شأنها أن يقوض عملية الفهم والتأويل الصحيحين، وإننا بهذا المعطى ألزمتنا أنفسنا بالرجوع إلى الكاتب شخصيا، وأحيانا بتحايل الفرصة من خلال لقاء أو ندوة من أجل سبر أغوار نصوصه. أو نتصيد لحظة الصفاء التي يتشاركها القاص مع قرائه ومتابعيه في لقاء فكري أو علمي أو أكاديمي.

- ينبغي الإشارة إلى موسوعية الكاتب الأصلي الذي قد تجده محاطا ببعض تلايب اللغة غير التي كتب بها نصه وقد تجده أكثر موسوعية من المترجم، وسيسولوجيا أكثر خبرة منه عبر تمازجه مع الثقافات الأخرى العربية والغربية. فتجده إذا ما تعطلت لديك أدلة الترجمة وخانه اللفظ أو الأسلوب تجده يفسر لك المعنى ويمدده أمامك بالقدر الذي تستطيع أن تستوعبه، من خلال إيجاد المقابل لمفردة أخرى أو عبارة أخرى في اللغة المنقول إليها، وذلك عبر عملية الكشف عن السياق التاريخي والبيئي والمرجع الفكري والإيديولوجي للكلمة، أو أن يكشف عن اللحظة الإبداعية التي خلقت تلك العبارة. فيكون بها قد فتح تأويلات جديدة ومتنوعة تتيح لك إمكانية التبضع منها بما يقتضيه سياق النص المترجم، رغم مرجعية التأويل العربية والمغربية على الخصوص المختلفة عن البيئة المستقبلية المفترضة.

- لا بد، إذن، أن نعتمد في عملية الترجمة على استراتيجية تواصلية واضحة، تفي الغرض الأساس منها؛ سواء بإعادة الصياغة أو المقاربة، أو خلق كلمات أو تحويل لغوي أو تحويل تعبير في حال اختلاف اللغتين المترجم عنها والمترجم إليها وذلك ما أسلفنا ذكره.

- لعله، أيضا، أخطر ما يقع فيه بعض المترجمين؛ لدى ممارستهم لفعل الترجمة لنصوص تختلف بيئتها؛ زمانا ومكانا؛ وهو غياب البعد البيئي والتاريخي في فهم النص المترجم على مستوى الكلمة والعبارة. وعلى مستوى المنطوق به والمسكوت عنه. فتغيب دلالاتها المختلفة، المتأثرة في بيئة جغرافية وإيديولوجية معينة. ما قد يغيب عن العديد من المترجمين. ولعلنا كقراء أصليين قبل أن نكون باحثين أو مترجمين (مبتدئين)، نواجه صعوبات كثيرة في تأويل مفردة وهي التي كتبت ووردت في نص أو عبارة لغة الأم التي نتشاركها إيانا والكاتب ونصه. فيدفع بك هذا الأمر إلى أن تنقب وتبحث عن ظلال معاني هاته اللفظة أو المسكوكة.

فإذا، إن كان هذا هو حال القارئ الأصل في مواجهة النصوص الأصلية، فماذا يكون حال القارئ المفترض الذي ترجمت لأجله تلك النصوص؟ هل وجب علينا تبسيط المعرفة وتبخيص الفكرة من أجل تيسير قبولها لدى هذا القارئ المفترض؟

وفي هذا، كما سبق أن أشرنا، تجني على العمل المصدر، وتجاوزا لسلطة الكاتب الأصل، بمعنى عملية سطوة فكرية واستعمار ثقافي بغير حجة، سوى حجة ملائمة السياق لثقافة القارئ المستقبل. أو هل يجب علينا أن نحافظ على غرائبية النص وأصالته كما دعا إلى ذلك والتر بنجامين وشلايرماخر؟ وذلك بضرورة الحفاظ على هوية النص المصدر وحضور تلك النكهة الثقافية والفكرية التي قد تبدو عجيبة أو غير مستساغة للقارئ المفترض داخل العمل المترجم؟

- إن المترجم إما أن يكون مكتسبا للغة النص الأصلي بمعنى أن لغته الأم هي لغة النص المصدر أو أن يكون مكتسبا للغة النص المترجم. كحالتنا هاته في تعاملنا مع ترجمة هاته للنصوص القصصية، حيث إن اللغة الإنجليزية (المترجمة إليها العمل) لغة مكتسبة. وإننا بحال من الأحوال لن نبلغ درجة الفعالية اللغوية واللسانية بقدر الفعالية نفسها للغة الأصل. هذا لا ينفي طبعا أن بلوغ درجة الكمال في إحداهما مستبعد أو غير ممكن. (على الأقل في وضعنا الراهن (لحظة كتابة هذه الأطروحة)، وإننا بهذا القول، لا نضفي على البحث سمة المجانية أو التبخيص من قيمته، ولكن إيماننا حاصل من الفكرة القائلة: "ما تم شيء إلا وله نقصان"، وهذه دعوة صريحة بعدم ادعاء كمال هذه الأطروحة أو غيرها من قادم الأبحاث أو الدراسات إن شاء الله، إذ تبقى محاولتنا الآنية أو المستقبلية مقرونة بهذا الشعار، الذي هو: وفوق كل ذي علم عليم".

- إذن؛ ما مدى مفعولية هذه الترجمة التي يكون فيها المترجم لغته الأم هي لغة النص المصدر؟ وحينما تكون لغته غير لغة النص المصدر؟ هل تمكنه من تلايب النص الأصلي وإحاطته به تاريخيا وبيئيا كفيلا بأن يجعله يبدع في ترجمته؟ كيف إذا يتسنى له أن ينقل هاته المعرفة ويسكبها في قالب لغة أخرى يقل إدراكه واستيعابه لها بقدر لغة النص المصدر؟

ولعله، كما سبق أن أشرنا في قولنا، كون المحرك الأساس والدافع الوطني قبل الشخصي للترجمة هو خدمة للثقافة الأخرى من بعد خدمة ثقافة الأنا التي تأتي في المقام الأول. وكون ترجمة الأدب أو النصوص الإبداعية يتطلب جهدا مضاعفا، لأنها (النصوص الأدبية) حمالة أوجه، وتعتبر -في رأينا- العملة الأكثر تداولاً في سوق التبادلات الفكرية والثقافية للحضارات. ولذلك هذا السبب يسقط ذلك الاعتبار الذي يقيد من حرية المترجم في بلوغه مراتب عليا أو متقدمة جدا في التوفيق بين اللغتين أو الثقافتين. أو الاطلاع المتكافئ على البيئتين والحضارتين.

ذلك أن قناعتنا نستمدّها من سبب صعوبة ترجمة النص الأدبي الذي يرجع بالأساس إلى كون النص ليس مغلقا على نفسه فحسب، بل يحتمل تعدد الفهم، وتفاوت درجة الاستيعاب له. مما يجعل وامتداداته غير محصورة أو محدودة. وذلك كان وما يزال سببا مقنعا - بالنسبة لنا- بأن نتوخى الحذر في السقوط في أن

نوههم أنفسنا بترجمة نزيهة تبلغ كمال الإنجاز، ما دامت الترجمة الأدبية جنس صعب، ولذلك، فمن مزالقي ترجمة هذا الجنس أن تقع في الخطأ لا محالة.

- فالروائي، أو الأديب بصفة عامة، إذا ما شعر بمضايقة شخصية ما، أو استشعر ما قد يكون قراءة خاطئة لنصه، فإنه يجد نفسه حرا في حذف أو تغيير الحالة التي عليها، وهو الذي لا يمكن أن يتأتى للمترجم الذي تعوزه هذه الوسيلة، وإنما ينبغي أن ينصاع للنزوات التي يبدعها كل كاتب.

فمعروف أو لنقل من البديهي أن بإمكان الأصل أن ينطوي على السهو والخطأ وهو الأمر الذي لا يمكن أن يتم تجاهله أو يغتفر للمترجم. ومادام هذا المترجم في رأينا محكوم بهذه المسلمات فإنه وجب عليه أن يعرف كيف يبقى في لحظة وفي نهج الأصل، كما ينبغي أن يكون تدخله خفيا. فهو مطالب بالنظر المتأنى إلى العلاقات المعقدة التي تربط الكاتب بنصه. والعلاقات التي يقيمها القارئ بدوره مع نفس النص.

- أعود وأكرر مرة أخرى حسب رأي المتواضع أنه مهما كان (المترجم) متأنيا في هذه العلاقة إلا وله كبوة تطل الأسلوب أو الجمالية أو الفنية التي أتى عليها النص في صيغته الأصلية. إلا أنه قد يخفف من وقع هذا الضرر إذا ما كان العمل المترجم قد ترجم قيد حياة الكاتب. وقد تقل نسبة الخسارة وبدرجة أكثر إن كان المترجم والكاتب يتقاسمان المرجعيات الكبرى العقائدية والإيديولوجية نفسها واللغة الأم أيضا. فلربما نجح المترجم في نسج خيوط نص منسجم يبلغ درجة من المقبولية والرضى من لدن المتلقي. وهذا الأمر ليس سببا كافيا بأن نقول - وحالتنا هاته - أن ترجمتنا لبضع هاته القصص ناجحة وصادقة وأمينه (والصدق هنا مرتبط بدرجة نقل حقيقة النص ومضمونه، وليس بالصدق الذي يخالف الكذب، ما دامت النية صادقة فعلا في نقل وتقاسم هذا الموروث الإنساني وتعميمه على الألسنة المختلفة عبر وسيلة الترجمة)، ولذلك تبقى مهمة صعبة ومحفوفة بالمخاطر الفكرية والعلمية (أثناء نقل هذا الموروث الفكري والمعرفي - الأدبي / الإبداعي - لثقافة معينة).

- يجب على المترجم أن يكون واعيا تمام الوعي بمسؤوليته وبالمكانة التي يحتلها في دنيا النص الذي يحاول أن يجعل نفسه في خدمته. فإمساكه بناصية اللغة التي يترجم إليها لا يعطيه الحق في أن يكرهها على المستحيل. ولا أن يضعها موضع الاختبار ويمتنعها بأن ينزل بها العذاب وينتهك حرمتها. عبر الترجمة بتصرف أو بنقل المعنى فقط دونما إعطاء اهتمام كاف ولازم بالشكل). ولذا، فنحن سعيينا إلى أن نتبع الترجمة الحرفية قدر المستطاع، محاولين التوفيق بين الشكل والمضمون، من خلال الحفاظ على البياضات نفسها في النصوص المترجمة. بالإضافة إلى نقط الحذف والفواصل، وعلامات الاستفهام والتعجب، إيماننا منا بأن علامات الترقيم هاته تكاد تتشابه من حيث الوظيفة في اللغة العربية والإنجليزية، ولا يخفى على الدارس بأن علامات الترقيم والبياضات هي جزئيات قد تبدو بسيطة ولكن تعتبر نصوصا موازية في المقابل. وقد تصير (وهي كذلك) لبنة أساسية في عملية تأويل النص، وتفسيره، وتوضيح محتواه.

فهي كلمات أو عبارات (غير منطوقة) تحمل ضمنها معاني كثيرة، بل وتتوقف، أحيانا، معاني الألفاظ والعبارات عليها بدرجة أولى، ومنه تتكامل عملية الفهم والتأويل (الصحيح) للنص في مجمله.

- الخلاصة أن على المترجم الخروج من عالمه الخاص به دون أن يهمل ثقافته (وإن كان ذلك مستبعد نوعا ما)؛ لأنه مثله مثل كاتب النص الأصلي، لا يمكن أن يتنصل أو يتنكر لتفافته وبيئته بشكل من الأشكال وكذلك لسيرته داخل العمل. وإن كان يبطن ذلك من خلال التعبير الأدبي عن الظاهرة التي يتناولها. وإنما عليه الانفتاح على ثقافة الآخرين بالقدر الذي لا يقول النص ما لا يقوله؛ فيجر الويل على الكاتب والبيئة وثقافة النص المنقول منها.

وبه، كان التحري درأ لأي شبهة قد تطال الفكر أو عمق النص، الذي قد تتعارض وهدف الكاتب ولم لا هدف المترجم أيضا من الترجمة. بمعنى أن المترجم سواء كان يترجم عملا ينتمي إلى بيئته أو إلى بيئة أخرى مغايرة، فإن ثقافته وهويته وفكره تحضر أثناء نقل العمل بشكل من الأشكال. وهو الأمر نفسه ينسحب على عملية نقله لعمل أجنبي إلى ثقافته. فيجد نفسه كيف هذا الفكر أو الثقافة أو المعرفة، ويتدخل تكوينه الفكري والأدبي والإيديولوجي في تقويض عملية النقل الحقيقي لمضمون النص، وإن لم يسعى إلى ذلك، فهو يمارس طقوسه الثقافية ويقحم هويته بشكل تلقائي ضمن أي نقل لمعرفة أو حوار ثقافي عبر أي آلية تواصلية أو قناة حوارية (كالترجمة في حالتنا).

- نعلم، أيضا، أن جميع الترجمات خاصة الأدبية منها تعتمد التأويل الذي يتنوع، ويختلف بدرجة متفاوتة من مترجم لآخر تبعا لنسبة الإدراك والفهم للنصوص المتفاوتة أيضا في الرمزية أو المغرقة في المجاز أو المثقلة بالاستعارات. لكن هذا التأويل ما إن يقع، وجب مراعاة الذوق والعرف وسهولة النطق وخفة الاستعمال الحسي الفني والجمالي للفظ، التي يرجح، قبولها واستعمالها، مرتبط بدرجة شيوعها واستقرارها على اللسان ووقعها في الأذهان. رغم إن من الصعوبة بمكان هو إيجاد، وانتقاء، المفردة أو العبارة الصحيحة التي تعبر عن المعنى الدقيق واللصيق بالنص الأصلي.

- إن حضور ذلك الغريب والعجيب في النص مرتبط بشكل كبير بجوهر عملية الترجمة، فإن أخذنا مثالا لـ 'ألف ليلة وليلة' سنجد أن أحداثها وشخصياتها تبعث على الاستغراب والتعجب وأحيانا باعثة على الصدمة، وإن كنا أمام عمل إبداعي، إلا أن الذوق البشري غير محدود أو يخضع لتنميط معين، بمعنى هذا العمل الإبداعي لقي وحضي بما لم تحظى به أعمال عالمية أخرى من الاهتمام والدراسات والأبحاث عند الغرب، وهو الأمر نفسه أيضا حدث ويحدث مع الملحمات الغربية التي حظيت باهتمام كبير وإعجاب، رغم ما يتنافى فيها مع الذوق والمعتقد العربي، وقد حظيت أيضا بالدراسات والأبحاث من لدن الدارسين العرب. رغم ما فيها من الغرائبية والعجائبية، وكونها مغرقة في الأسطورة، غير أنه تم قبولها والإعجاب بها، لماذا؟ لأننا نرجح فرضية حضور ذلك الغرائبي والعجائبي في هاته النصوص، التي شدد القارئ، والدارس والباحث والمترجم العربي إلى مثل هاته الإبداعات.

ونحن بدورنا ندعو إلى حضور هذه الهوية الفكرية والثقافية والإيديولوجية حتى أثناء نقل عمل عربي أو مغربي، على الخصوص، نحو البيئة الثقافية المستقبلية. ونركز على الهوية المغربية، كون أن النصوص العربية وإن تشابهت على مستوى الشكل من حيث اللغة والمضمون، إلا أن تلك ما يمكن أن نطلق عليه بـ "الصبغيات الثقافية" التي تطبع كل عمل على حدة، بمعنى أن هاته النصوص مهما تشابهت فهي في العمق مختلفة تماما، ولذلك كان لزاما أن ننادي بحضور "الثقافة الأصلية" في النص المترجم. وهو ما جعلنا نميل أو ننحاز (ولو بشكل ما) نحو الترجمة الحرفية، مادام إنها تسعى إلى إيراد البضاعة الفكرية والثقافية بالشكل والمضمون التي هي عليه.

- إن الترجمة الجيدة، إذن، تكون بالخروج بنص مترجم أنيق، فيه ما يكفي من الحفاظ على درجة من بساطة المحتوى والخصائص الدقيقة للكلمات ومرجعياتها، دون أن نسعى إلى تبسيط هذا المحتوى بشكل فاضح، أو نقوض من مرجعات المفردات بشكل يتعارض ومرجعياتها داخل النص المصدر، كل هذا وذاك، دون إغفال جمهور المتلقين الذين قد تتنوع مشاربهم وبيئاتهم وعقيدتهم، رغم توحدهم باللغة المترجم إليها. وأحيانا تتعدد ألسنتهم التي تجعل نمط الاتصال يخضع لحاجات هذا اللسان البشري، وبالرغبة، أيضا، في أن تصل الترجمة إلى أكبر عدد من الجمهور، وتنال من الشهرة ما يكسبها قيمتها كإبداع وفكر جديد. مع مراعاة الحفاظ على هوية النص الأصلي وعدم الضرب في عمقه بجهالة كان ذلك أو تجاهلا.

ولذلك نعتبر أنه من الضروري الربط بين الكلمة وبيئتها، إلى جانب التطور التاريخي للمفهوم. الذي يعتبر من مقومات الترجمة الصحيحة. إذ الهدف من الترجمة أوسع من أن يكون هدفا قوميا أو دينيا. فإنها تعتبر أساسا، أهم وسيلة لنقل ثقافة الآخر. ليظل السؤال مطروحا، ماذا عن نقل ثقافتنا للآخر؟ وهل نجاح المترجم في الربط بين الكلمة وبيئتها التاريخية كفيلا بأن يضمن لنا ترجمة أمينة وصادقة؟ هل تطور المفهوم كفيلا بنجاحه في توطين هذا الفهم في اللغة المنقول إليها؟

- فالوعي إذا، بالمسار التاريخي للغة، ومعرفة البيئة الجغرافية التي أنشأتها هو شرط نسبي في نجاح العملية الترجمة. كون أن المترجم إن نجح في فك شفرة هذه اللغة قد لا ينجح في فكها وهي في بيئة أخرى. وقد لا ينجح في فكها ولو كانت في لغته الأم أحيانا. فإطلاقه الفهم والإدراك ليست مرهونة بمدى إتقان المترجم لهذه اللغة أو تلك، بل تكون أيضا بمراعاة تاريخ النص المترجم، وإلى أي حقبة يرجع هذا النص بما قد يسهم بشكل أو بآخر وعلى درجة كبيرة في بلوغ الهدف من الترجمة، وإن كان ذلك ليس مسلما به.

- لا يجب أن ننظر إلى المترجم كآلة ناقلة فقط، وإلا أحللت الآلة مكانه، وذلك مستبعد أنيا ومستقبلا. ذلك إن دور المترجم جد مهم كلما كانت للنص صلة بشؤون الفكر والفلسفة والآداب هو نفسه يصبح أدبيا وقاصا وشاعرا وروائيا، وينقل هذه الأجناس الإبداعية ويجهده نفسه في أن يكون له نفس المدلول ونفس الوقع في اللغة الهدف المنقول إليها. رغم استعصاء المعنى على الفهم أحيانا، وصعوبة تطويع العبارة أو اللفظة أحيانا أخرى، بما يتماشى مع متطلبات النص المترجم. فتراه يأخذ حيزا زمانيا لا بأس به حتى تستقيم العبارة وتطويع

المعنى، وهذا يذهب أحيانا بجهدته ويثبطه على أن يواصل، لكن ذلك مرتبط بشخص المترجم ومدى حرصه على أمانة النص وصدق النقل منه.

- على العموم، لا يتأتى في كل الحالات أن نجد اللفظ العربي المطابق تمام المطابقة للفظ الغربي، فهذا مالا يحصل دائما حتى بين اللغات الأوروبية، إن المصطلحات والألفاظ عامة تدخل في عالم النسبيات. فلرياضيات وحدها الحق في أن تدعي الدقة والملائمة القطعية بين رموزها، وإن انتقلت إلى لغة أخرى، أما في العلوم الإنسانية فالمطابقة تقريبية.

لكن نعود ونقول بأن الترجمة إرادة تعبير وإرادة ثقافية أو بالأحرى إرادة حضارية، وحضور الإرادة الثقافية شرط كاف لضمان الاستمرار والانتعاش في الحياة الثقافية البشرية. وهذه ندخلها ضمن مهمات الترجمة التي وجب الاهتمام بها ورعايتها، ويمكن أن نخلص إلى بعض النتائج التي يجب مراعاتها (إيرادها) ووضعها ضمن أولويات العملية الترجمية وهي على سبيل المثال لا الحصر، كالاتي:

- الحرص على حضور ثقافة الأنا (تفافة النص المصدر)، وهذا ليس من خلال تسهيل الألفاظ وتيسير فهمها عن طريق إدراج ما هو متداول، أو بتجنب ما ليس يدخل ضمن الشواذ من العبارات المعقدة.

- حضور المعجم أثناء القراءة لتبسيط المفاهيم والمصطلحات التي تتطلب التفسير والتوضيح ليس عيبا أثناء مباشرة عمل إبداعي أو أدبي.

- نعتبر الغموض من إولايات النص الإبداعي، وإن كان ليس مطلبا ملحا، إلا أنه يدخل ضمن التركيبة الجمالية والفنية للنصوص الإبداعية. ولذا، فالغموض وارد سواء ضمن النص المصدر أو النص المترجم. وغياب هذا الغموض أو تفسيره وتوضيحه أثناء نقله إلى النص المترجم يجعل النص تقريريا أو إخباريا أكثر منه نصا أدبيا أو إبداعيا. وبالتالي خروجنا عن مسار الترجمة. وذلك عبر حضور الأنا 'الثقافية للنص المصدر' في العمل المترجم كفيل بتشجيع فضول القارئ الفكري والمعرفي ودفعه إلى انتقاء واكتشاف المجهول لديه في النص المترجم.

- العمل-بل الحرص-على أن تكون لهذا النص المترجم لذة ومتعة ثقافية وعلمية وفنية ممكنة عند القراءة. مع ضرورة محاولة خلق لدى هذا القارئ التقبل والاستجابة والركون إلى المقروء.

- ثم محاولة خلق شعور الاطمئنان والتعاطف لدى هذا القارئ مع النص المترجم من أجل توليد نوع من الاحترام لديه اتجاه النص. ومنه اتجاه أدب وثقافة وفكر الثقافة المرسل.

ولعل هاته وأخرى من الأسباب التي تدفعنا قبل الإقدام على فعل الترجمة أن نتريث أو نكون حريصين في طريقة اختيارنا للنصوص وطبيعتها، من رواية أو مسرحية أو قصيدة أو قصة قصيرة. وهذه الأخيرة، قد سبق وأشرنا في معرض حديثنا عن دواعي اختيارنا لهذا الجنس الأدبي للترجمة، ونحن هنا في خاتمة هذه الأطروحة أنينا بأنفسنا على أن نخوض في الحديث عن هذا الجنس الأدبي، لأننا لا نريد أن نكرر أنفسنا. بالإضافة إلى

قناعتنا أن الموضوع الأساس الذي نتوخاه من هذه الأطروحة هو فعل الترجمة، بغض النظر عن الجنس الأدبي أو النوع الكتابي الذي يمكن أن يستقر عليه اختيارنا لترجمته. وبغض النظر أيضا عن الحمولة الثقافية والأبعاد الفكرية التي تتشبع بها. التي من شأنها أن تسهم في قدح ثقافة المتلقي وهو حديث الوصل بها (ضرورة مراعاة محتوى النص والفئة المستهدفة والبيئة المستقبلية). وذلك في الاتجاهين معا كحالتنا هاته، (من اللغة الأم (العربية) إلى اللغة الهدف (الإنجليزية) إلى اللغة الأم (العربية)).

- إننا في هذه الأطروحة حاولنا تلمس خيوط الظاهرة الترجمية وتطبيقها من خلال النصوص المثبتة في داخلها، وقد أوردنا -كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وبإيعاز من أستاذي المشرف الدكتور الجلالي الكدية) على حضور ذلك التقابل الشكل للنصوص، (عربية - إنجليزية)، من أجل منح القارئ حرية الحكم على الترجمة أو نقدها، مادام يمتلك اللغتين معا. أو على الأقل لضمان ذلك الحضور الفيزيائي للنصوص الأصلية إلى جانب المترجمة، وهو مما لا شك فيه يعد عنصرا إيجابيا - في نظرنا- كثقافة أصلية - تمتاز بالغرائية - حاضرة في النص المترجم، بمعنى ورود النص العربي، بالشكل الكتابي الغريب عن القارئ، يعد، حضورا لثقافة الأصل، أو يمكن أن نعتبره كتوظيف لبعض المفاهيم والمصطلحات أو المسكوكات التي لا يمكن الاستغناء عنها أثناء نقل مضامين النصوص، باعتبارها تشكل هوية وحقيقة النصوص.

- إننا بهذه المحاولة المتواضعة، نتمنى أن نكون قد - أسهمنا في الدرس الترجمي من زاوية نظر باحث ومترجم، مبتدئ، تحذوه الرغبة في أن تنال ترجمته المقبولة وتحظى بالرضى من لدن القارئ، وإن كان ذلك ليس هدفا أسمى، أو مطمحا كبيرا بقدر سمو مشاركة هذا الموروث الإبداعي (الإنساني) مع باقي الثقافات والحضارات. إيماننا منا بما يحققه من تواصل حضاري وحوار ثقافي بين الشعوب والأمم، بغية بلوغ الهدف المنشود وهو تحقيق سلم فكري وثقافي ينبذ العصبية الفكرية والمعرفية. وفكر وإبداع وينتصر لحق الإنسان في الاستفادة من كل ما ينتجه الجنس البشري. ونحسب أن الترجمة (التحريرية) إحدى قنوات هذا العبور، مادامت الكتابة والنصوص أبلغ في تقييد المآثر من البنیان. ونرجو الله أن يكون هذا الأثر -بما فيه من علة وما ينطوي عليه من نقيصة، في ميزان حسناتنا، ودائما نتذكر قول أبو البقاء الرندي، بعد قول الله سبحانه وتعالى: ﴿وَفَوْقَ كُلِّ عَلِيمٍ عَلِيمٌ﴾، "لكل شيء إذا ما تم نقصان"

وتم بفضل الله ومنتته

□*مسرد بالمصطلحات*

الأقلمة

Adaptation

The translation method creating an
Equivalence of the same value applicable
To a different situation than that of the
Source language

الاقتراض

Borrowing

A word or expression borrowed directly
From another language, in its form and meaning

النسخ

Calque

A borrowing of a foreign system whose elements have
Undergone literal translation

المعنى الضمني

Connotation

The implication of a word, apart from its
Primary meaning

الدلالة الذاتية

Denotation

An explicit meaning of a word as opposed to what
It connate or implies

التجنيس

Naturalization

المكافئ

Equivalence

A translation procedure, the result of which replicate the same situation

As in the original, whilst using completely

Different wording

التغريب

Foreignization

Retaining the foreign aspect and structure

Of the original in the translation

المحاكاة

Imitation

Translation of the content taking the liberty to adapt the original

To the requirements and expectations of the receiving culture.

الوحدة اللغوية

Linguistic solipsism

The claim that language independently of their place,

For or meaning in a sentence structure

الترجمة داخل اللغة ذاتها

Interlingual translation

Translation within the same language

الترجمة الحرفية

Literal translation

Translation following the structure and form

Of the original language

المعنى الإدراكي

Cognitive meaning

The objective and factual meaning as opposed
To other kinds of meaning such as motive,
Evocative and dynamic

المعنى الدينامي

Dynamic meaning

Not concerned with the form
But rather concerned with the essence
Of the intended message

المعنى الإيحائي

Evocative meaning

Tending to evoke memories, images or associations

المعنى اللغوي

Linguistic meaning

Meaning acquired by a word due to its place
In the structure of the sentence

سياق الحال

Situational meaning

Meaning denoted by the surrounding conditions

الإفراط في الترجمة

Over-translation

The translation error which consist of seeing two units
Translation where there is only one

الترجمة السيميائية

Semiotic translation

Translation from one sign system into another,
Such as translating a novel into a film

المقتضيات

Servitude

The situation of language production where the choice,
Form, and order of words are imposed
By the nature of the language

نظرية الغرض

Skopos theory

A theory based on the function of a translation

القابلية للترجمة

Translatability

The possibility of translating

المبادلة أو التحوير

Transposition

A translation method consisting of the changing of the
Grammatical form of a word or an utterance in the original

النبرة

Tone

Stylistic variation that denotes the position
Of the speaker or author

وحدة للترجمة

Unit of translation

The smallest segment of the utterance in which the cohesion
Of sign sis such that they must not be translated separately.

بيليوگرافيا

❖ «القرآن الكريم» برواية ورش عن نافع

✓ المصادر والمراجع:

• المعتمدات الورقية

✓ مراجع القصة:

- فصوص الصبا، تأليف: (جمال) بوطيب؛ مجاميع قصصية، الناشر: دار الحرف للنشر والتوزيع- القنيطرة/المغرب، 2006.
- فصوص الصبا، تأليف: د. (جمال) بوطيب، ط. 2، دار نيبور للنشر والتوزيع، العراق، 2013.
- فصوص الصبا، تأليف: د. (جمال) بوطيب، ط. 3، الناشر، مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، 2015.
- القصة القصيرة بالمغرب، دراسات في المنجز النصي/ إعداد وتقديم: د. (جمال) بوطيب، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر، آسفي، ط. 1، 2008.
- القصة القصيرة المغربية المكون التراثي وبناء الدلالة، تأليف: د. (عبد القادر) الطاهري، ط. 1، الناشر: مؤسسة مقاربات-المغرب، مطبعة: مطبعة ووراقة بلال-فاس، 2016.
- معجم مصطلحات القصة المغربية، تأليف: د. (عبد الرحيم) مودن، منشورات دراسات-سال، ط. 1، مطبعة: النجاح الجديدة – البيضاء، 1993.
- مدارج الهوى؛ دراسات –شهادات-نصوص في الكتابات النقدية والإبداعية لجمال بوطيب، ط. 1، الناشر: مؤسسو مقاربات للصناعات الثقافية والنشر –فاس/المغرب، مطبعة: مطبعة ووراقة بلال، 2016.
- زخة ويبتدئ الشتاء، تأليف: (جمال) بوطيب، قصص قصيرة جدا، ط. 2، 2007، مطبعة أنفو برنت.
- الكلم والضوء وما إليهما، قراءات وشهادات في منجز جمال بوطيب، جماعة من المؤلفين، الناشر: محترف الكتابة بفاس، 2012.
- نحو نظرية مفتحة للقصة القصيرة جدا، د. (حميد) لحمداني، مطبعة أنفو برنت، الطبعة الأولى – فاس المغرب، 2013.
- أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجية النص العربي، تأليف: د. (جمال) بوطيب، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية-ظهر المهرز، مطبعة أنفور برنت، الطبعة الأولى، 2014.

- الموسوعة الكبرى للسرد العربي، تأليف: مجموعة من المؤلفين، إعداد وإشراف: د. (جمال) بوطيب (الجزء 2 و3)، الناشر: مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية واستراتيجية التواصل والنشر منشورات مقاربات، مطبعة وراقة بلال، الطبعة الأولى. 2016.
- الرواية العربية... "ممكّنات السرد" أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي 11/11-13 دجنبر 2004، الجزء الأول، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 2008.
- البنيات اللسانية في الشعر، تأليف: سميل. رليفين، ترجمة: الوالي محمد-التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، مطبعة: فضالة-المحمدية، 1989.
- أصوات الضمير، خمسون قصيدة من الشعر العالمي، اختيار وترجمة وتقديم: (طلعت) الشايب، الناشر: وزارة الثقافة والفنون والتراث-دولة قطر، 2013.
- القصة القصيرة جدا بالمغرب، قراءات في المتون، تأليف: د. (جميل) حمداوي، منشورات مقاربات، ط 1، 2009.
- الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة، تأليف: (رياض) عصمت، مطبعة: دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت.
- مجلة دراسات: سيميائية-أدبية-لسانية، العدد 3، صيف-خريف 1988، مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء.
- في رحاب الأدب، تجارب أدبية ونقدية، (سعد) صائب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1995.
- نظرية الأدب، تأليف: (أوستن) وارن ورينيه واليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392 هـ-1972 م.
- منهجية البحث: الأسس والتقنيات، تأليف: د. (جمال) بوطيب/د. (محمد) أوراغ، ط 2، الناشر: مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية والنشر، مطبعة: مطبعة وراقة بلال، 2015.

✓ مراجع الترجمة

- مقدمة في الترجمة التحريرية: من اللغة الإنجليزية إلى العربية، تأليف: (مصطفى) صالح السعيد، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2011.
- المستخلص في تكافؤ وغايات الترجمة، تأليف: الدكتور (محمد) أمطوش، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، الطبعة الأولى، 2014.
- ترجمة البلاغة القرآنية، بين أسئلة الهوية وثقافة الآخر، إعداد وتحرير: أ.د. (حسن) درير/ أ.د. (يوسف)، إربد: عالم الكتب الحديث، ط، 1، 2012.
- علم الترجمة؛ دراسات في فلسفته وتطبيقاته، تأليف: مجموعة من الباحثين/ ترجمة: الدكتور حميد العواضي، دار الزمان-دمشق، الطبعة الأولى، 2009.
- الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجاً، تأليف: د. (حميد) الحمداني، مطبعة أنفو برنت، ط، 1، 2005.
- مدارات الترجمة، تأليف: د. (عبد النبي) ذاكر، مطبعة أنفو برنت، ط، 2009، 1.
- الترجمة في الآداب والعلوم الإنسانية، الواقع والآفاق، منشورات كلية الآداب، أكادير، 1999.
- شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي تأليف: (عبد الكبير) الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007.
- في الأدب والنقد والترجمة، تأليف جماعي، منشورات شعبة الآداب واللغات والتواصل، مطبعة أنفو برنت، فاس، 2015.
- في تاريخ الترجمة: ما بعد جريمة قابيل، عرض نظري في تاريخ الترجمة والمترجمين، الجزء الأول، تأليف: (أحمد) جوهري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول/وجدة، طبعة منقحة 2012، مكتبة الطالب/وجدة.
- الترجمة والامبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تأليف: (دوغلاس) روبنسون، ترجمة: (نائل) علي ديب، الناشر: دار الفرق-دمشق/سورية، ط2، 2009.
- التوليد والنسقية والترجمة الآلية، إشراف: (عبد القادر) الفاسي الفهري، إعداد: أحمد بريسول /خالد الأشهب، مجلد2، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ماي 2001،

■ أبراج بابل: شعرية الترجمة: من التاريخ إلى النظرية، تأليف: (حسن) بحراوي، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية أكادال، سلسلة بحوث ودراسات 44، ط1، مطبعة: دار أبي رقرق للطباعة والنشر-الرباط، 2010.

■ الترجمة والتأويل، تأليف: مجموعة من المؤلفين، منشورات كلية الآداب -الرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47، مطبعة فضالة-المحمدية الطبعة الأولى، 1995.

✓ المجلات والدوريات.

■ مجلة دفاتر ثقافية: الترجمة الأدبية قضايا نظرية وابداعية، منشورات كلية الآداب -ظهر المهرز - فاس، مطبعة أنفو برنت، العدد 2، 2013.

■ مجلة اللغات واللسانيات، ظواهر لسانية بين الوصف والتحليل، العدد3، مطبعة فضالة-المحمدية، 1999.

■ مجلة ورقات مصطلحية، العدد1، 2013، منشورات كلية الأدب. ظهر- المهرز-فاس، مطبعة: أنفو برنت-فاس.

■ مجلة دفاتر ثقافية، العدد، الأول، 2011. مطبعة أنفو برنت.

■ جلة مقاربات للعلوم الإنسانية، العدد16، المجلد8، 2014، مطبعة أنفو برنت-فاس.

■ الثقافة العلمية واستشراف المستقبل العربي، تأليف: مجموعة من الكتاب، الكتاب67، الناشر: وزارة الاعلام -مجلة العربي مجلة (سلسلة) كتاب العربي --/الكويت، ط1، يناير2007.

■ الثقافة العربية في المهجر، الجزء2، الكتاب91، الناشر: وزارة الاعلام-مجلة مجلة كتاب العربي، العربي/الكويت، ط1، يناير2013.

■ الترجمة والتعريب، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، يناير/فبراير/مارس، عالم الفكر.1989.

■ الترجمة والتلاقح الثقافي، أبحاث وأعلام6، تأليف: مجموعة من الباحثين، مطبعة فضالة.المغرب، 1998.

■ ، أبحاث في التراث اللساني العربي، ملف خاص بالترجمة، إعداد: الدكتور جمال الدين كولغلي، مجلة التواصل اللساني المجلد4، العدد2، مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء/المغرب، شتنبر1992.

■ مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية بمكناس، مطبعة المعارف الجديدة-الرباط، 1986.

المعتمدات الإلكترونية:



مراجع القصة



- أباطيل صالحة للنظر في القصة العربية والرواية، تأليف: د. (عبر) سلامة، PDF.
- اتجاهات القصة المصرية القصيرة، تأليف: د. سيد (حامد) النساج، الناشر: مكتبة غريب، ط1-1978/ط2-1988. PDF.
- أركان القصة، تأليف: (ا.م.) فورسه، ترجمة: (كمال) عياد جاد، مراجعة: (حسن) محمود، الناشر: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، 1960، PDF.
- التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، دراسة أدبية، تأليف: (حسن) غريب أحمد، PDF.
- تقنيات الفن القصصي: عبر الراوي والحاجي، تأليف: الدكتور (أحمد) درويش، إشراف: الدكتور (محمود) علي مكي، الشركة المصرية العامة للنشر. لونجمان، دار نوبار للطباعة. الطبعة الأولى 1998. القاهرة.
- القصة العربية/ أجيال. وآفاق، مجلة العربي، كتاب 24، يوليو 1989، PDF.
- القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، تأليف: د. (حسين) المناصرة، الناشر: عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، ط1، 2015، PDF.
- فصول من النقد القصصي، تأليف: د/ (إبراهيم) عوض، 1985.
- سحر القصة والحكاية: البحث عن النسخ الصاعد في نصوص حكاية ونصوص قصصية للأطفال (دراسة)، تأليف: (محين ناصر) الكنانى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.
- القصة القصيرة جدا-مقاربة تحليلية، تأليف: د. (احمد) جاسم الحسين، الناشر: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2010. PDF.
- القصة من خلال تجاربي الذاتية، تأليف: (عبد الحميد) جودة السحار، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، 1990. PDF.
- القصة القصيرة والحكاية في الادب الفارسي-دراسة ونماذج، تأليف: (عبد الوهاب) محمود غلوب، المكتبة الثقافية، مطابع الهيئة المصرية العامة للمكتبات، 1993، PDF.
- القصة في الشعر العربي، تأليف: (ثروت) أباطة، الناشر: مكتبة مصر، PDF.

- بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، تأليف: (إبراهيم) الطائي-بغداد/PDF.
- مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، تأليف: (نجيب) العوفي، المركز الثقافي العربي-بيروت، الدار البيضاء. المغرب، 1987.
- تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية؛ 1960-1990، تأليف: (خيري) دومة، الناشر: الهيئة المصرية العامة، سلسلة "دراسات أدبية، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1998
- جماليات الرواية، تأليف الدكتور (علي) نجيب إبراهيم، النايبع دمشق سورية. 1994.
- هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، تأليف: د. (عبد) عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، الطبعة الأولى، 1995.
- شعرية القصة القصيرة جدا – دراسة، تأليف (جاسم) خلف إلياس، دار نينوى-دمشق/سورية، 2010، PDF.
- فن القصة عند أبي رجاء أبي غزالة – دراسة نقدية تحليلية، تأليف: (علي) محمد المومني، الأردن، 2000. PDF.
- القصة العربية: أجيال وآفاق، تأليف (محمود) تيمور وعباس محمود العقاد وآخرون، كتاب العربي، الكتاب 24، يوليو – 1989، ص 5. (سلسلة فصلية)
- نظرية الأنواع الأدبية، تأليف: (م. لابي)، سي. فانسون، ترجمة: الدكتور (حسن) عون، مطبعة رويال خلف الإسكندرية، (بدون تاريخ)
- ما الجنس الأدبي؟ تأليف: جان ماري شيفر، ترجمة غسان السيد، اتحاد كتاب العرب، (صدر الكتاب عام 1898، تحت إشراف الناقد جيرار جينيت) (معلومات من مقدمة المترجم).
- توظيف التراث الادبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، إعداد: (حصه) بنت زيد سعد المفرح، PDF.
- الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تأليف: (فرانك) أوكونور، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، الناشر: مكتبة الشباب، 1983. (the Lonely Voice by Frank O'Connor)
- فن معايشة القصة القصيرة، تأليف: (محمد) محمود عبد الرزاق، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، 1995، PDF.

- فن كتابة القصة، تأليف: (فؤاد) قنديل، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، PDF.
- فن كتابة القصة، تأليف: (حسين) القباني، الطبعة الثانية، 1973، ص 80
- دراسات في القصة القصيرة، تأليف: (يوسف) الشاروني، الناشر: دار طلاس للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، مجلد أول، 1989.
- النقد الأدبي الحديث، تأليف: الدكتور (محمد) غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، يونيو – 2005، القاهرة.
- فن القصة، تأليف: الدكتور (محمد) يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955.
- فن القصة، تأليف: الدكتور. (محمد) يوسف نجم، الجامعة الأمريكية. بيروت، در صادر. بيروت ودار الشروق. عمان، الطبعة الأولى. 1996.
- الشخص والشخصية في القصة المغربية المعاصرة، دراسة سيميائية، تأليف: (محمد) يوب، مقال
- سحر القصة والحكاية، البحث عن النسغ الصاعد في نصوص حكاية ونصوص قصصية للأطفال (دراسة)، تأليف: (محسن) ناصر الكنانى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، تأليف: د. (أحمد) جاسم الحسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001.
- مكونات السرد في النص القصص الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، تأليف: (عبد القادر) بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر – دراسة – تأليف: (مخلوف) عامر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- الاختزال الفني في القصة القصيرة (تمثل وتمثيل)، تأليف: أ. د. (عثمان) بدري، ج/الجزائر.
- القاعدة والنص: قراءة في منهج بلاغة الفن القصصي، تأليف: (وين س). بووث، ترجمة: (أحمد) خليل عرفات و(على) أحمد الغامدي، 1996م

مراجع الترجمة



- موسوعة الترجمة، تأليف: (جويل) رضوان، ترجمة: (محمد) يحياتين، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري. تيزي وزو، 2010.
- الجامع في الترجمة (A Textbook of Translation)، تأليف: البروفيسور (بيتر) نيومارك، ترجمة وإعداد: أ.د. (حسن) غزالة، (الترجمة الكاملة للكتاب)، منشورات دار ومكتبة الهلال. بيروت، الطبعة الأولى، 2006.
- (لغويات) نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، تأليف: الدكتور (محمد) عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، 2004.
- مقدمة في الترجمة الآلية، تأليف: أ.د. (عبد الله) بن حمد الحميدان، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية، 2001.
- أوضح الأساليب في الترجمة والتعريب، تأليف: (فيليب) صايغ وجان عقل، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، الطبعة الخامسة، 1993.
- حركة الترجمة الحديثة؛ اتجاهاتها ومعطياتها في الأدب ومناهج البحث، تأليف: د. (عبد الحكيم) العبد، أغسطس 1997.
- الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، تأليف: دكتور (يحيى) إبراهيم عبد الدايم، دار إحياء التراث العربي بيروت. لبنان، 1975.
- الترجمة الشخصية، تأليف: الدكتور (شوقي) ضيف، فنون الأدب العربي، الفن القصصي، دار المعارف، الطبعة الأولى. القاهرة.
- أسس الترجمة Translation من الإنجليزية إلى العربية وبالعكس، تأليف: د/(عزالدين) محيي نجيب، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة مزيّدة ومنقحة، 2005.
- أسس وقواعد صناعة الترجمة، تأليف: (حسام) الدين مصطفى (رئيس جمعية المترجمين واللغويين المصريين)، (سلسلة)، 2011.
- إشكاليات ترجمة معاني القرآن الكريم (اللغة والمعنى)، تأليف: د. (محمد) (محمود) العزب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2006.
- أشياء من النقد والترجمة، تأليف: (أبو يعرب) المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، فبراير 2012-، لبنان.

- الأساس في الترجمة، إعداد: أ. (سامي) خليل الشاهد، و أ. د. (عبد الرحمن) محسن أبو سعادة، الناشر: مركز الشرق الأوسط للخدمات التعليمية، بنها . مصر، طبعة 2009.
- التأليف والترجمة في الحضارة العربية الإسلامية (بحوث وأوراق عمل ندوة) عمان 5 نونبر 2012، تحرير وإعداد: أ. د. (بديع العبادي)، و (أشرف) صالح، الطبعة الأولى إلكترونية، 2013.
- الترجمة الأدبية، رحلة البحث عن الاتساق الفني، تأليف: (جت)، دي، ترجمة: (محمد) كلفت، إشراف: (جابر) عصفور، الناشر: المركز القومي للترجمة، مصر، مراجعة: خليل كلفت، طبعة أولى 2009، (Literary Translation Quest for Artistic Integrity by Prof Jin Di 2003، Di copy right Jin، United Kingdom).
- اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات، الترجمة وآثارها، تأليف: د. (جنان) قرقوتي، الناشر: مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى. 2006.
- الترجمة بين النظرية والتطبيق، مبادئ ونصوص وقاموس للمصطلحات الإسلامية، تأليف: (محمد) أحمد منصور، الناشر: دار الكمال للطباعة والنشر، الطبعة الثانية مزيده ومنقحة . القاهرة، 2006.
- الترجمة في الوطن العربي أي جسر لحوار الثقافات؟ مجلة ذوات، العدد 8، 2015، مؤمنون بلا حدود.
- الترجمة وعلوم النص، تأليف: (ألبرت) نيوبيرت و(غرغوري) شريف، ترجمة: الدكتور (محيي) الدين حميدي، جامعة الملك سعود . الرياض . الطبعة الأولى . 2006، والطبعة الثانية . 2008، العنوان الأصلي: (Translation as Text. By : Albert Neubert & Gregory K. Shreve)
- الترجمة وعملياتها، النظرية والتطبيق، تأليف: أ، د، (روجر)، ت، بيل، ترجمة: د، (محيي) الدين حميدي (Ph. D Essex)، النشر: مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى. 2001. الرياض.
- الترجمة ونظرياتها (مدخل إلى علم الترجمة)، تأليف: (أمبارو) أورتادو ألبير، ترجمة: (علي) إبراهيم المنوفي، الطبعة الأولى. 2007، الناشر: المركز القومي للترجمة، القاهرة.
- جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية، تحرير: (ثيو) هرمانز، ترجمة: (بيومي) قنديل، الطبعة الأولى . 2005، الناشر: المركز القومي للترجمة. العنوان الأصلي: (cross cultural transgressions Research Models United ، edited by: Prof. Theo Hermans.in Translation Studies II Historical and Ideological Issues Kingdom) 2002
- علم اللغة والترجمة، تأليف: (جورج) مونان، ترجمة: (أحمد) زكرياء إبراهيم، مراجعة: (أحمد) فؤاد عفيفي، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى . 2002، ((Linguistique et Traduction))

- فن الترجمة، تأليف: الدكتور (محمد) عناني، الناشر: الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، الطبعة الخامسة 2000.
- في فن الترجمة، تأليف: (عبد المحسن) إسماعيل رمضان، مكتبة جزيرة الورد، 2009.
- معجم دراسات الترجمة، تأليف: (مارك) شتلوبريت مويرا كوى، ترجمة: (جمال) الجزيري، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2008. (Dictionary of Translation Studies)
- الترجمة وإشكالات المثاقفة، إعداد وتقديم: (مجاب) الإمام و (محمد) عبد العزيز، (أعمال المؤتمر الذي أقامه منتدى العلاقات العربية والدولية في الدوحة) الطبعة الأولى. فبراير 2014،
- الترجمة في العالم العربي الواقع والتحدي (في ضوء مقارنة إحصائية واضحة الدلالة)، تأليف: (شوقي) جلال، العدد 1423، (سلسلة دراسات الترجمة)، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى 2010.
- نظريات الترجمة، بحث في الماهية والممارسة، د. (سعيد) كحيل، PDF
- دور الترجمة والمترجمين في حوار الحضارات، د. (يحي) معروف/2009/article /www.alnoor.se
- مبادئ الترجمة وأساسيتها، د. (إيناس) أبو سيف /د. (هبة) مسعد PDF
- ال ترجمة: ضرورة حضارية، د. (أبو جمال) قطب الإسلام نعماني، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شتتا غونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006 (ص185-198).PDF
- نقد الترجمة العربية، الترجمة ومستوى الصياغة، تأليف: (علي) إبراهيم نجيب، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014. (نسخة إلكترونية)
- الترجمة وأدواتها -دراسات في التنظيرية والتطبيق تأليف: الدكتور (علي) القاسمي، بقلم: (البشير) النظيفي - مراكش، مكتبة لبنان ناشرون، مقالة.
- عن الترجمة، تأليف: (بول) ريكور، ترجمة: (حسين) خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2008. بيروت. لبنان.
- محاضرات في الترجمة العامة، الكتاب الأول، تأليف: (محمد) يحي أبو ريشة، الطبعة الأولى، 2012، عمان. الأردن. PDF
- الترجمة والجرف أو مقام البُعد، تأليف: (أنطوان) برمان، ترجمة وتقديم: د. (عز الدين) الخطابي، مراجعة: د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2010.
- دراسات الترجمة، تأليف: (سوزان) باسنت، ترجمة وتقديم: د. (فؤاد) عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق، 2012.



Indexes:

- A Textbook of Translation, Peter Newmark, Shanghai Foreign Language Education Press, Prentice Hall, 1988. Great Britain. PDF
- Text Analysis in Translation (Theory, Methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis), translated from the German by Christiane Nord & Penelope Sparrow, 2005, second edition, printed in Netherlands.
- Toward A Science of Translating (with special reference to principles and procedures involved in Bible translating), by Eugene, A. Nida, Leiden, E. J. Brill, 1964, Netherlands.
- Comparative Stylistics of French and English ; A Methodology for Translation, by Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, translated by: Juan C. Sager & M. J. Hamed, John Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985 (Benjamin's Library , Jean, 1995)
- Comparative stylistics in an Integrated Machine Translation System, by Keith Mah (A thesis presented to the University of Waterloo), Ontario- Canada, 1991
- - Exploring Translation Theories, Anthony Pym, Rutledge, 2010. PDF
- Studies on Translation and Multilingualism, Translation and Language Learning: The role of Translation in the Teaching of Languages in the European Union, 1/2013, printed in Italy.
- The task of the translator in: Lawrence Venuti. The Translation studies reader by Walter Benjamin. London and New York: Routledge, 2000.
- Audiovisual Translation: Subtitling, (Translation Practices Explained), by Jorge Diaz Cintas & Aline Remael, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2014.

- Dictionary of translation, Mark, Shuttle worth & Moira, Cowie, published by Routledge – 2014. New York, USA.
- The Theories of Translation, From History to Procedures, by Maruoane Zakhir & others, Edited by: Zianurrahman (taken from translation directory and translation journals), 2009.
- Translation Universals, Do they exist? Edited by Anna Muaranen & Pekka Kujamaki, Benjamin's Translation Library, Volume 48, Amsterdam/Philadelphia, 2004.
- An Analytical Study of the Process of Translation (with special reference to English /Arabic) ? Layachi AISSI, 1987, PDF.
- Translation Procedures. Strategies and Methods. by Mahmoud Ordudari (abstract). PDF.
- Theories of Translation and Their Applications to The Teaching of English/ Arabic – Arabic/English Translation. by Muhammed SHAHEEN, 1991. PDF (thesis-PhD degree).
- Theories of Translation. by Eugene A. Nida. (abstract) 1991. PDF(www.erudit.org)
- Translation by Alan Duff; Resources Books for Teachers, series editor Alan Maley, Oxford University Press.
- Translation Techniques II by Dra. Janette, Alvear Sanchez, Abril-2007, primera Edition.
- Introducing Translation Studies, Theories and Applications, (2nd Edition), by Qisar-Jeremy Munday, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York , 2008
- The Translator as Writer (exploring the creative force of translation), by Dia, Sulaibi, Lambert Academic Publishing, 2012.
- Text Linguistic Models for the Study of Simultaneous interpreting, by Helge Niska, Stockholm University, 1999.
- Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities, by Ana Fernandez Guerra, (art and subversion) No. 1 – Year3 – 2012.
- The Translation Studies Reader, edited by Lawrence Venuti, Advisory editor: Mona Baker, Routledge, London and New York, 2004.

- Translation (the guide from Multilingual computing technology), January/February 2013, printed in the USA by Donna Parrish.
- Meaning and Translation, Andy Bayu Nugroho, S. S. (lecturer at English Department of the faculty of languages and Arts of Yogyakarta state of University).
- Translation studies – main issues of translation studies (www.routledge.com/translationstudiesportal.com) pdf.
- Ana Analysis of Translation Techniques and Quality of The URL: en.wikipedia.org/wiki/boston_tea_party Translated By Google Translate, by Rio Abdulbari Guzman, 2011. Pdf
- Using Process Studies In Translator Training: Self-discovery Through Lousy Experience, by Anthony Pym (abstract) pdf (www.researchgate.net/publication)
- Anthropological Approaches to The Philosophy of Translation. by James C. Lindahl, 1999. Canada.pdf
- A New Theory of Translation. by Peter Newmark. Great Britain.2007.pdf.
- Context In Translating. by Nida. Eugene A. publisher: John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia, 2001. (Abstract) pdf.
- Evolution of Translation Theories and Practice, by Sonia Firdaus, (abstract) pdf
- On Linguistic Aspects of Translation. by Roman Jakobson. (abstract) pdf
- Lost In Translation-beyond words. by Lucia Gorea. (abstract) pdf
- Language Theory and Translation Practice, by M.A.K. Halliday, University of Sydney - Australia, (abstract) pdf
- Theory of The Translation Process, by Bruce M. Metzger, 1993, pdf
- Natural and Directional Equivalence in Theories of Translation. Anthony Pym. University Rovira I Virgili. Tarragona. john Benjamins publishing-Spain – 2007. (abstract) pdf
- From Word to Scenario: The Influence of Linguistic Theories Upon Models of Translation. by Kenneth A. McElhanon. pdf (journal of translation) V1. N3, 2005. Pdf

- Theory and Practice in Language Studies, v3, n°1, 2013, pdf
- A History of Twentieth Century Translation Theory and its Application for Bible Translation, Andy Cheung, 2013.
- The Implication of Translation for Language Teaching Pedagogy, by Stephen F. Thomas, London, 1992. Pdf
- On The Different Methods of translating, by Schleiermacher, Friedrich t, (2012), translated by Susan Bernofsky, Routledge, London. Chapter 4.
- Translation Techniques in Cross-Language information Retrieval. by Dong Zhou. ACM Journal, 2011. Pdf
- Translation an advanced resource book, by Basil Hatim, and Jeremy Munday, publisher: Routledge Taylor and Francis Group, London and New York, 2004. Pdf
- Translation of Cultural Terms: Possible or Impossible? By Loana Irina Durdureanu, Romania, pdf
- Translating theory. by Jacques. Thomas, 2010 (Hokkaido University collection of Scholarly and Academic Papers (Article). pdf
- Translation techniques. by M. R. Pinheiro, 2014. pdf
- Translation Studies, by Susan Bassinette, 3th edition, Routledge Taylor and Francis Group publishing, London and New York, 2005, pdf
- Translation Studies: An Introduction to the theory and Development of (Audiovisual) Translation, by Betlem Soler Padro, Universidad Alfonso X El Sabio, Villanueva de la Canada (2013).
- Translation Theories. Strategies and Basic Theoretical Issues. by Prof. A. B. As-Safi. Petra University. pdf

- Translation Techniques revisited; A Dynamic and Functionalist approach, by Lucia Molina and Amparo Hurtado Albir, Spain, pdf.
- What Kind of Theory Do We Need for Translation? David, B Frank, SIIL International, Bible translation Conference 2008: translator and Audience, February 4-6, 2008, UK campus of the European Training Program, Horsley Green, England.
- Translation Procedures, Jack Tadeusz Walinski, University of Lodz
- Theories of The Translation Process, Bruce M. Metzger, Bibliotheca Sacra (April – June 1993).Dallas Theological Seminary, Swiss. (pdf
- An introduction to Halliday's Systematic Functional Linguistics, by Wael Abdulrahman Al mushari, Macro think Institute? Journal for the study of English Linguistics, Taiba University, Kingdom of Saudi Arabia, 2016.
- Reading in general translation theory/BBT Book Production Series, volume2, by Peter Newmark, Stockholm, 1997. Pdf
- Theories of Translation / lecture 10 –Scientific Bent In Translation, pdf.
- Translation Strategies I , Methods and Procedures, Basic Translation, 2010, week 5, SIS English As lborg University, pdf
- Translations and Translation theories East and West Workshop Four: cross-cultural translation in theory and practice, prof: Theo Herman's, Dr. William Radice, Dr. Ross Forman, June 2003.pdf
- A Linguistic theory of translation, Catford, J. C. (John Cunnison), 1917- London, Oxford University Press, 1965, Fifth impression 1978, viii, 103 pages illustrations 20 cm (online version)& (pdf).
- Essay on the principles of translation, Alexander Fraser, Tytler, London: J. M. Sons LTD, New York: E. P. Dutton & Co. INC, first published in this edition, 1907.



المعاجم والقواميس ✓

المعاجم العربية: ✓

- ال قاموس المحيط، تأليف: العلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للنشر، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، 2005. (نسخة الكترونية).
- لسان العرب، تأليف: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، المجلد الأول، دار صادر – بيروت. (نسخة الكترونية).
- معجم التعريفات، للعلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، (816هـ/1413م)، قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة. تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير،
- مجمع الأمثال، تأليف: الإمام أبو الفضل الميداني، الجزء الأول، تقديم وتجميع: علي مولا
- موسوعة الأمثال الإنجليزية نسخة إلكترونية)
- مضاهاة أمثال كليلة ودمنة – اليمني
- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (معجم الأدباء) ياقوت الحموي

✓ Dictionnaires

- Oxford Advanced Learner's Dictionary, 7th edition (2006), AN S Hornby, and Oxford University Press. 2009-2010.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary 7th edition 2007
- Collins A-Z Thesaurus, HarperCollins Publisher, Great Britain, 2006
- MACMILLAN English Dictionary for Advanced Learners, second edition, 2007.
- AL-MAWRID, A Modern Arabic-English Dictionary. DAR EL-ILM LILMALAYIN. Dr. Rohi Baalbaki, 7 edition, 1995. (Pdf).
- Bilingual Dictionary, Arabic –English, English- Arabic. dictionary of Translation Studies, by Mark Shuttle worth & Moira Cowie (1997), Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, (2014).



- <http://www.babylon-software.com>
- QTranslate software
- <http://www.almisbar.com/Translate>
- <http://www.traidsoft.net>
- <https://www.almaany.com/en/dict/ar-en>
- http://www.reverso.net/text_translation
- <http://www.dicts.info/dictionaries>
- <https://www.freetranslation.com/>
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mulatto>
- <https://en.oxforddictionaries.com/thesaurus/>
- <http://en.bab.la/dictionary/english-arabic/>
- <https://www.collinsdictionary.com/spellcheck/english-thesaurus>
- <http://www.e-quran.com/language/english/english4/>
- <https://balagh.islamhouse.com/>
- <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/>
- <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en>
- <http://www.almisbar.com/Translate.aspx>
- <https://www.translatorscafe.com/tc/terms/en-US/question.aspx>
- <http://publications-img.qurancomplex.gov.sa>
- <http://www.muslim-library.com/arabic>
- <http://www.worldcat.org/title/linguistic-theory-of-translation>

محتويات الأطروحة

(الفهرس)

محتويات الأطروحة (الفهرس)

عنوان الأطروحة: ترجمة الأعمال القصصية المغربية النصوص والمرجعية "فصوص الصبا" لجمال بوطيب أنموذج

إهداء.....	2
كلمة شكر.....	3
مقدمة.....	6
عن الموضوع.....	8
المنهجية.....	9
المنهج.....	13
خارطة البحث.....	21
مداخل نظره بانورامية عن القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا العربية والمغربية.....	25
1. تعريفات القصة ونشأتها.....	26
2. إشكالية التجنيس.....	30
3. القصة القصيرة كتعريف بين الأخذ والرد. هل هو انفلات أم تمنع عن التجنيس.....	35
4. ما القصة القصيرة جدا.....	39
5. القصة القصيرة جنس أدبي اجتماعي بطبعه.....	52
6. القصة القصيرة بين الحجم واللغة والعنوان.....	57
6.1 الحجم.....	57
6.2 اللغة والأسلوب.....	59
6.3 العنوان.....	60
7. أهم عناصر القصة.....	65
7.1 الوحدة.....	65
7.2 التكثيف.....	65
8. الجذور التاريخية للقصة القصيرة/جدا.....	67
9. نماذج من القصة القصيرة جدا في الأدب العالمي.....	71
9.1 قصة من مائة كلمة (درابل/ Drabblе).....	73
9.2 قصة من 55 كلمة.....	74

75	10. القصة القصيرة العربية
78	11. القصة القصيرة المغربية
82	تركيب
84	الباب الأول
84	الترجمة والنظرية / أنواع ونماذج والترجمة الأدبية تقنيات ومناهج
	الفصل الأول. الترجمة والنظرية أنواع ونماذج
85	1. (المبحث الأول. نماذج من نظريات الترجمة)
86	توطئة
91	1. نظرة تاريخية بانورامية
93	ما هو المترجم
97	2. نظريات الترجمة
97	2.1 مفهوم نظرية الترجمة لحة مختصرة
98	2.2 النظريات اللسانية والترجمة
100	3. نظرية الترجمة. نماذج مختارة
100	أ. استهلال
104	ب. الترجمة نشاط قديم
107	3.1 النظرية الغائية
114	3.2 النظرية التكافئية
122	3.3 النظرية اللسانية
134	تركيب
140	II المبحث الثاني. نماذج لأنواع الترجمة
141	أنواع الترجمة
141	نماذج مختارة (توطئة)
144	1. الترجمة الحرفية
162	2. الترجمة الحرة
175	3. المزج بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة
178	4. الترجمة الآلية
191	تركيب

193	الفصل الثاني
193	الترجمة الأدبية: تقنيات ومناهج
193	أ. المبحث الأول
194	توطئة
199	أ. ضرورة الترجمة
201	ب. البعد النوعي للترجمة
211	1. صعوبة الترجمة الأدبية
217	2. المشكلات الخاصة بالترجمة الأدبية
217	نوطئة
218	2.1 صعوبة ترجمة النثر
223	2.2 صعوبة ترجمة النصوص المسرحية
231	3. حركة الترجمة الأدبية
236	4. مشاكل خاصة تعترض الترجمة الأدبية
243	تركيب
245	II المبحث الثاني: تقنيات الترجمة (الأدبية)
246	توطئة
248	1. تقنيات الترجمة الأدبية
252	أ. ترجمة الجملة الاسمية والفعلية
253	ب. ترجمة حروف العطف مثل (أو—واو)
258	ج. ترجمة النكرة والمعرفة
261	د. ترجمة حروف الجر
265	هـ. ترجمة المذكر والمؤنث
266	و. ترجمة الصفات
266	ز. ترجمة أسماء الإشارة
269	ح. ترجمة المبني للمجهول
277	2. ترجمة في ضوء ترجمة سابقة لنص إبداعي
284	أ. مقتضيات اللغة وخياراتها
285	ب. وحدة الترجمة

287	3. مستويات التحليل . المفردة والبناء والرسالة
287	3.1 المفردات.
288	3.2 البناء.
289	3.3 الرسالة
291	أ. الترجمة المباشرة.
292	ب. الترجمة غير المباشرة
292	ج. التعديل
293	د. المكافئ
293	هـ. الأقامة أو التكيف
309	الباب الثاني، ترجمة ودراسة (نصوص مختارة)
310	الفصل الأول، ترجمة، نصوص مختارة
	أ. البحث الأول، التقابل الشكلي للنصوص المترجمة والأصلية
311	غفوة
313	A Snooze
316	العصفور الشاعر
318	The Poet Sparrow
320	الحكاية تأبى أن تكتمل
322	The Tale Denies Completing
324	مريم
326	Mariam
328	الكوجيتو
331	The Cogito
335	الإرث
337	Inheritance
339	في المقبرة
341	In the Cemetery
344	بريقالة للزواج.....بريقالة للطلاق

347.....	An Orange for Marriage...An Orange for Divorce
350.....	ذئاب
352.....	Wolves
354.....	جبور
356.....	Jabbour
358.....	أنتيجون والعازف
361.....	Antigone and the Instrumentalist
364.....	عبارة زائدة
364.....	A Redundant Expression
365.....	درس الحب
365.....	A love's lesson
366.....	إفحام
366.....	Retort
367.....	وقاحة
367.....	Impudence
368.....	طوفان
368.....	Flood
369.....	فتوى
370.....	Fatwah
371.....	شاعر حدائي
371.....	A Modernist Poet
372.....	شعور
372.....	A Feeling
373.....	خريطة
373.....	A Map
374.....	وديعة
374.....	A Desposit

الفصل الثاني. دراسة. نصوص مختارة (التجليات الكتابية القصصية عند جمال بوطيب).....375

I. (المبحث الأول) / تجليات الكتابة القصصية 375

1. تجليات الكتابة القصصية عند جمال بوطيب 376

استهلال 376

1.1 تجليات السحرية 379

1.2 تجليات القهر 384

1.3 تجليات الأنسنة 389

1.4 تجليات التناس 394

II. (المبحث الثاني) / المقرء الكتابية عند جمال بوطيب من خلال توظيف الأدوات الفنية 396

للكتابة القصصية 396

1. المقرء الكتابية عند المبدع جمال بوطيب 397

1.1 الأسلوب 397

1.2 الشخصية 399

1.3 اللغة 401

2. المستوى الدلالي في قصص جمال بوطيب من خلال التجليات السابقة 405

3. تجليات لظواهر كتابية أخرى 414

خاتمة 416

مسرد بالمصطلحات 426

معلومات الأطروحة (بيبلوغرافيا) 430

محتويات الأطروحة 448